بیسویں صدی میں اُردو غزل: فنی وسائل کا مطالعہ

خصوصی مطالعہ: علامہ اقبال، فراقؔ گورکھپوری،
فیض احمد فیضؔ، ناصرؔ کاظمی، منیرؔ نیازی، ظفرؔ اقبال

تنقیدی مقالہ برائے پی۔ایچ۔ڈی (اُردو)

مقالہ نگار:
سید فضل حسین فرتاشؔ
طالب علم پی ایچ ڈی اُردو

نگران:
پروفیسر ڈاکٹر عقیلہ بشیر

شعبۂ اُردو
بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

اقرار نامہ

میں اقرار کرتا ہوں کہ تنقیدی مقالہ بعنوان: ''بیسویں صدی میں اُردو غزل: فنی وسائل کا مطالعہ'' میری ذاتی محنت و کاوش کا نتیجہ ہے۔ اِس عنوان کے تحت یہ مقالہ اِس سے پہلے کسی بھی یونیورسٹی میں کسی ڈگری کے حصول کے لیے پیش نہیں کیا گیا۔

سید فضل حسین فرتاش
پی ایچ ڈی سکالر

تصدیق نامہ

اس امر کی تصدیق کی جاتی ہے کہ میں نے پی ایچ ڈی اُردو کے طالب علم سید فضل حسین فرتاش کے تنقیدی مقالہ بعنوان: ''بیسویں صدی میں اُردو غزل: فنی وسائل کا مطالعہ'' کا مطالعہ دقتِ نظر سے کیا ہے۔ میں طالب علم کے تحقیقی وتنقیدی کام سے مطمئن ہوں اور اس امر کی سفارش کی جاتی ہے اور اجازت دی جاتی ہے کہ ان کا یہ مقالہ پی ایچ ڈی کی ڈگری کی جانچ کے لیے جمع کروا دیا جائے۔

پروفیسر ڈاکٹر عقیلہ بشیر
صدر نشین شعبۂ اردو
بہاءالدین زکریا یونی ورسٹی، ملتان

انتساب

ڈاکٹر عقیلہ بشیر، ڈاکٹر قاضی عابد اور مصباح نوید کیانی

کے نام

فہرست ابواب

فصلِ اوّل

فصل دوم

حرفِ چند

اپنے تہذیبی رچاؤ کی وجہ سے غزل کو اُردو کی مقبول ترین صنفِ سخن ہونے کا اعزاز حاصل ہے۔ ویسے تو اُردو غزل، اہم ترین صنفِ سخن کی حیثیت سے ابتدا ہی سے موضوعِ گفتگو رہی ہے، تاہم بیسویں صدی میں اِس لیے بھی توجہ کا مرکز بنی کیوں کہ گذشتہ صدی اوّل تا آخر تغیر و تبدیلی کی صدی ہے۔ مولانا الطاف حسین حاؔلی کی 'اصلاحِ غزل کی تحریک سے لے کر جدید تر غزل تک' اُردو غزل کئی ایک مشکلات سے دوچار ہوئی۔

اُردو شعرا کی غالب اکثریت نے غزل سے اپنے تخلیقی سفر کا آغاز کیا۔ اساتذۂ فن کی اصلاحِ سخن کی تربیت گاہوں نے اُنھیں اشعار میں فنی محاسن کو بروئے کار لانے اور فنی عیوب سے حتی الوسع اجتناب کرنے کے دروس دیے ،جن سے اُن کی کی شاعری کو ترفع ملا۔ فنی وسیلہ، فکر کے ساتھ ہم آہنگ ہو کر تخلیقی عمل کو بطریق احسن پایۂ تکمیل تک پہنچاتا ہے۔ ہر تخلیق کار اپنے مزاج سے ہم آہنگ فنی وسائل کی دنیا آباد کرتا ہے اور پھر وہ فکری ابدان کو فنی وسائل کے لباس میں پیش کرتا ہے کیوں کہ یہ فنی وسائل تخلیقی تجربے میں ڈھل کر فکری توانائی اور تخلیقی تجربے کو بڑھاوا دیتے ہیں۔

میں نے اپنے مقالہ ''بیسویں صدی میں اُردو غزل: فنی وسائل کا مطالعہ'' کو دو فصلوں اور گیارہ ابواب میں تقسیم کیا ہے۔ پہلی فصل میں چار باب شامل ہیں۔ پہلے باب کے پہلے حصے میں شعر کی تعریفات، ماہیت، فنی و تکنیکی مباحث، شعر کے عناصرِ ترکیبی اور دوسرے حصے میں غزل کی تعریفات و ماہیئت، فنی و تکنیکی مباحث، ہیئتی و صنفی مباحث اور اجزائے ترکیبی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ مزید برآں عربی و فارسی سے اُردو میں غزل کے ورود پر بھی بحث کی گئی ہے۔ دوسرے باب میں مشرقی شعریات کے تناظر میں اُردو غزل کی شعریات کا جائزہ لیا گیا ہے۔ تیسرے باب میں علمائے زبان وادب کی آرا کی روشنی میں محسناتِ شعر اور معائبِ شعر کا اجمالی تذکرہ کیا گیا ہے۔ جب کہ چوتھے باب

میں انیسویں صدی کے ربعِ چہارم میں غزل کے خلاف ظہور پذیر ہونے والی تحریکات کا جائزہ لیا گیا ہے اور بیسویں صدی کے آغاز میں لکھنو اور دہلی کے شعرأ نے غزل کی بقا کے لیے جو لچکدار روّیہ اپنایا اُس کا اجمالی جائزہ بھی پیش کیا گیا ہے۔ نیز بیسویں صدی میں مختلف ادبی تحریکات سے وابستہ اہم تر غزل گو شعرأ کے تخلیقی رویوں، رجحانات و میلانات اور فنی وسائل کے فنکارانہ استعمال کا اجمالی جائزہ بھی شاملِ مطالعہ ہے۔

دوسری فصل سات ابواب پر مشتمل ہے، پہلے چھے ابواب میں بیسویں صدی کے چھے اہم شعرأ علامہ اقبالؔ، فراقؔ گورکھپوری، فیض احمد فیضؔ، ناصرؔ کاظمی، منیرؔ نیازی اور ظفرؔ اقبال کا خصوصی مطالعہ کرتے ہوئے ان کی غزلوں کے فنی وسائل کا تفصیلی جائزہ لیا گیا ہے۔ اِن ابواب میں مذکورہ شعرأ کی غزلوں کو علمِ بیان، علمِ بدیع، علمِ قوافی اور دیگر فنی وسائل کے تناظر میں دیکھا گیا ہے جب کہ دوسری فصل کے ساتویں اور مجموعی طور پر گیارہویں باب میں بیسویں صدی کی اُردو غزل کے فنی وسائل کے مطالعہ کا محاکمہ کیا گیا ہے۔

اِن ابواب کے بعد کتابیات میں صرف اُن کتب و رسائل اور تحقیقی مقالہ جات کی فہرست دی گئی ہے جن سے براہِ راست مطالعہ کیا گیا ہے۔ جب کہ چار ضمیمہ جات بھی شاملِ مقالہ رکھے گئے ہیں جن میں چار شعرأ علامہ اقبالؔ، فیض احمد فیضؔ، ناصرؔ کاظمی اور منیرؔ نیازی کے تمام غزلیہ سرمائے کا تفصیلی عروضی مطالعہ شامل ہے، اِن شعرأ نے جتنی بحور اور اُن بحور کے جتنے اوزان استعمال کیے ہیں ان کا الگ الگ تذکرہ کیا گیا ہے۔ فراقؔ گورکھ پوری اور ظفرؔ اقبال کا تفصیلی عروضی مطالعہ اِس لیے شامل نہیں کیا گیا کیوں کہ فراقؔ کا کلیات جو میرے سامنے رہا وہ مکمل نہیں ہے جب کہ ظفرؔ اقبال ''اب تک'' سرگرمِ تخلیق ہیں۔

اکیسویں صدی میں بعض نقاد اُردو غزل کو عہدِ گذشتہ کی کوئی چیز قرار دیتے ہوئے اِسے متروک کرنے کے لیے کوشاں ہیں، آج جب اُردو غزل کے وجود سے انکار کا رویہ زور پکڑ رہا ہے تو ایسے میں مقالہ کی حیثیت مزید اہمیت اختیار کرگئی ہے۔ کئی نئے سوال اٹھائے جا سکیں گے اور تحقیق و تنقید کی نئی راہیں کھل سکیں گی۔

یارانِ بے ریا ڈاکٹر سجاد نعیم، ڈاکٹر حماد رسول، ڈاکٹر ساحر شفیق، سیّد عاصم حسین اور زعیم رشید کا شکریہ ادا کر کے میں ''کفرانِ محبت'' کا مرتکب نہیں ہونا چاہتا۔

سید فضل حسین فرتاشؔ

فصلِ اوّل:

بابِ اوّل

اُردو غزل کے خدوخال

i۔ شعر: تعریفات و ماہیت، فنی و تکنیکی مباحث، عناصرِ ترکیبی

ii۔ غزل: تعریفات و ماہیت، ہیئت و اجزائے ترکیبی، فنی و تکنیکی مباحث

اُردو غزل کے خدوخال

اُردو شاعری کا خیال آتے ہی ذہن غزل کی طرف چلا جاتا ہے۔شاید اِس لیے کہ غزل اُردو شاعری کی مقبول ترین صنفِ سخن ہے۔ اِس کی تاریخ اور فتوحات کا سلسلہ صدیوں کو محیط ہے اور یہ ہمارا تہذیبی ورثہ ہے۔غزل ہیئت کی ہم رنگی، مزاج کی ہم آہنگی، موضوعات کی بوقلمونی، اسالیب کی خوش رنگی اور ایمائیت کی پیچیدگی کی وجہ سے اصنافِ سخن کی عزت وآبرو خیال کی جاتی ہے۔اُردو غزل نے اپنے آغاز سے بیسویں صدی تک کا سفر بڑے اعتماد سے طے کیا ہے اور اپنی خوش رفتاری اور مستقل مزاجی سے حاسدین سے بھی دادوتحسین حاصل کی ہے۔

بیسویں صدی کو اگر تغیر وتبدل کی صدی کہا جائے تو یہ بے جانہ ہوگا۔اِس صدی میں سیاسی وسماجی، معاشی و اقتصادی اور ادبی وثقافتی حوالے سے انقلابی تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ مذکورہ صدی میں ادب اور بطورِ خاص اُردو ادب میں چند نئی ادبی اصناف نے بھی اپنی جگہ بنالی اور کچھ اصنافِ ادب قصۂ پارینہ بھی بن گئیں۔

بیسویں صدی میں مختلف ادبی تحریکات، رجحانات اور تخلیقی روّیوں نے اتنی تیزی سے کروٹیں بدلیں کہ غزل ایسی مضبوط روایت کی حامل صنفِ سخن کے علاوہ دیگر اصنافِ ادب اِس دورِ ابتلا کا ساتھ دینے سے قاصر رہیں۔غزل اپنی ہیئت کی وجہ سے جہاں تنقید کا نشانہ بنی، وہاں اپنے ظرف کے باوصف دادوتحسین کی مستحق بھی قرار پائی۔ یہاں تک کہ غزل کو صنفِ سخن کے بجائے صرف ہیئت کی منزل پر بھی کھڑا کرنے کی کوشش کی گئی۔

ویسے تو غزل، اُردو شاعری کی ایک اہم ترین صنفِ سخن کی حیثیت سے ابتدا ہی سے موضوعِ گفتگو رہی ہے، تاہم بیسویں صدی میں اُردو غزل اِس لیے بھی توجہ کا مرکز بنی کیوں کہ گذشتہ صدی اوّل تا آخر تغیر وتبدیلی کی صدی ہے۔مولانا الطاف حسین حاؔلی کی 'اصلاحِ غزل کی تحریک سے لے کر جدید تر غزل تک' اُردو غزل یکے بعد دیگرے کئی ایک دشوار گزار راستوں سے گزری ہے۔

مولانا الطاف حسین حاؔلی اور مولانا محمد حسین آزؔاد نے انیسویں صدی کے اواخر میں یہ محسوس کیا کہ غزل میں

لطیف جذبات واحساسات اور روایتی وغزلیہ موضوعات تو بیان کیے جاسکتے ہیں مگر جدید اور علمی موضوعات کو غزل کے بجائے نظم میں بہتر انداز میں بیان کیا جا سکتا ہے،اسی وجہ سے انھوں نے نظم کو غزل پر ترجیح دی۔حالانکہ وقت نے ثابت کر دیا ہے کہ غزل نہ صرف روایتی موضوعات کو عمدگی سے بیان کرنے کا سلیقہ جانتی ہے بلکہ نئے اور اچھوتے موضوعات کو بھی حسنِ کمال سے ادا کرسکتی ہے مگر شرط یہ ہے کہ غزل گو شاعر فنی وسائل کو بروئے کار لاتے ہوئے پوری فنی ریاضت سے اشعار کہے اور جلد بازی کا مظاہرہ نہ کرے۔اِس تناظر میں شہرۂ آفاق جرمن شاعر گوئٹے کی رائے مستند ہے:

> ’شاعری میں دو طرح کے اناڑی ہوتے ہیں ،اوّل وہ جو میکانکی پہلو کے بارے میں تساہل وتغافل کرتا ہے اور یہ سمجھتا ہے کہ اگر اُس نے روحانیت اور جذبات سرائی کی نمائش کر دی تو بڑا کارِنمایاں ادا کیا،دوسرا وہ جو محض میکانکی وسائل سے ،جن میں وہ ایک کاری گر کی سی چابک دستی حاصل کر سکتا ہے،شاعری کی روح کو شیشے میں اتارنے کی کوشش کرتا ہے۔‘‘(۱)

چوں کہ غزل کی عمارت،اشعار کے ستونوں پر کھڑی ہوتی ہے۔ستون جتنے مضبوط ہوں گے عمارت اُسی قدر پائیدار ہوگی۔غزل،بھرتی کے اشعار تو کجا،بھرتی کے الفاظ کا بار اُٹھانے کی بھی متحمل نہیں ہوسکتی۔اچھی اور کامیاب غزل وہ ہوتی ہے جس کے اشعار صنائع بدائع اور علمِ بیان کی دولت سے مالا مال ہوں۔اِس لیے ضروری ہے کہ پہلے شعر کی ماہیت کا تعین کرلیا جائے کہ وہ کیا خصوصیات ہیں جن کی وجہ سے اُردو غزل گذشتہ پانچ چھے صدیوں سے اپنی انفرادیت اور حیثیت منوائے ہوئے ہے۔

شعر

شعر (ش ع ر) عربی زبان میں ثلاثی مجرد کے باب سے مشتق اسم ہے۔ اُردو میں بطور اسم ہی مستعمل ہے اور سب سے پہلے ۱۵۶۴ء کو ''دیوانِ حسن شوقی'' میں مستعمل ملتا ہے۔ دو ہم وزن مصرعوں پر مشتمل ایسا موزوں کلام جو ارادتاً موزوں کیا گیا ہو، جس میں قافیہ ہو اور وہ کسی بحر میں بھی ہو، شعر کہلاتا ہے۔ مولوی سید احمد دہلوی فرہنگِ آصفیہ میں شعر کے مطالب و معانی یوں بیان کرتے ہیں:

''شعر عربی اسم مذکر ،لغوی معنیٰ جاننا۔ دریافت کرنا۔ کسی باریک چیز کی واقفیت۔ اصلاحی وہ سخنِ موزوں؛ مقفیٰ جو بالقصد کہا جائے۔ لیکن بعض کی رائے ہے کہ مقفیٰ ہونے کی شرط نہیں ہے۔ جس نے عربی میں اوّل شعر کہا وہ یُعرب ابنِ قحطان ہے اور جس نے فارسی میں شعر کہنا شروع کیا وہ بہرام گور ہے۔ نظم۔ پد۔ چھند۔ گیت۔ اشلوک۔ دونا بیت۔ دو مصرع۔

؎ سراپا کھنچ گیا نقشہ قلم سے روئے جاناں کا
مشابہ ہو گیا تصویر سے ہر شعر دیواں کا (۲)

نور اللغات میں مولوی نور الحسن نیرؔ شعر کا مفہوم بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''(لغوی معنیٰ) جاننا۔ کسی باریک چیز کی واقفیت، (اصلاحی معنیٰ) سخنِ موزوں با قافیہ جو بالقصد کہا جائے، بعض کے نزدیک قافیہ کی شرط نہیں''۔ (۳)

پروفیسر حمید اللہ شاہ ہاشمی رقم طراز ہیں:

''شعر شعور سے مشتق ہے جس کے لغوی معنیٰ 'جاننا'' ہے۔ اصطلاح میں شعر

وہ کلامِ موزوں ہے مقفّٰی اور مخیل ہونے کے ساتھ ہی بامعنی بھی ہو اور قصداً
کہا جائے اور متکلم کی کیفیتِ نفسانی مثلاً انبساط و حیرت کا اظہار کرتا ہو۔ جس
سے سامع کا نفس ایک خاص کیفیت محسوس کرے''(۴)

مولانا شبلی نعمانی کی ''شعرالعجم''، میں شعر کی حقیقت و ماہیت پر تفصیلی مباحث ملتے ہیں۔ اُن کے نزدیک کتب ادبیہ میں شعر کی، کی جانے والی تعریف'' کلامِ موزوں ہو اور متکلم نے بہ ارادہ موزوں کیا ہو'' (۵) دراصل عامیانہ تعریف ہے۔

مولانا شبلی نعمانی کے خیال میں عرب شعرا اور علماے ادب کے نزدیک شاعری صرف وزن و قافیہ کا نام نہیں بلکہ عمدہ تشبیہات و استعارات کا نام ہے۔ اِسی طرح شعراے فارس کے نزدیک شاعری دراصل تخیل کا نام ہے۔ مولانا شبلی نعمانی فارسی کے بہت بڑے شاعر عروضی سمرقندی کی کتاب'' چہار مقالہ''میں شاعری کی درج شدہ تعریف کا خلاصہ اِن الفاظ میں بیان کرتے ہیں۔'' شاعری اس کا نام ہے کہ مقدمات موہومہ کی ترتیب سے اچھی چیز بدنما اور بری چیز خوش نما ثابت کی جائے۔ جس سے محبت وغضب کی قوتیں مشتعل ہو جائیں''(۶)

یورپ کے علماے ادب اور نکتہ سنجوں نے شعر کی حقیت و ماہیت کے مسئلہ پر نہایت دقیق مباحث کرتے ہوئے عجیب و غریب نکتے پیدا کیے ہیں۔ اِن مباحث کے تناظر میں 'مل' کے ایک تفصیلی و مبسوط مضمون کا نہایت مختصر خلاصہ مولانا شبلی نعمانی نے شعرالعجم میں لکھا ہے جس میں وہ شاعری کی تعریف یورپی محققین کے مباحث کی روشنی میں یوں کرتے ہیں:

'' جو کلام اِس قسم کا ہو کہ اِس سے جذباتِ انسانی برانگیختہ ہوں اور اس کا
مخاطب حاضرین نہ ہوں بلکہ انسان خود اپنا آپ مخاطب ہو، اِس کا نام
شاعری ہے''(۷)

مولانا شبلی نعمانی کے نزدیک مل کی محولہ بالا تعریف نہایت باریک بینی پر مبنی ہے۔ اور وہ اِس تعریف کی روشنی میں شاعری کے دائرے کو نہایت تنگ کرنا خیال کرتے ہیں۔ مولانا شبلی نعمانی اِس تعریف پر یوں تبصرہ کرتے ہیں:

'' حقیقت یہ ہے کہ شعر کا دائرہ نہ اِس قدر تنگ ہے جیسا مل صاحب کرنا

چاہتے ہیں اور نہ اِس قدر وسیع جتنا ہمارے علماے ادب نے کیا ہے‘‘(۸)

مولانا شبلی نعمانی، ارسطو سے اتفاق کرتے ہوئے اُن کی بات میں اضافہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں: شعر (جیسا کہ ارسطو کا مذہب ہے) ایک قسم کی مصوری یا نقالی ہے، فرق یہ ہے کہ مصور صرف مادی اشیا کی تصویر کھینچ سکتا ہے، بہ خلاف اِس کے شاعر ہر قسم کے خیالات، جذبات اور احساسات کی تصویر کھینچ سکتا ہے‘‘۔(۹) مولوی حمید الدین فراہی الفاظ، وزن، نغمہ اور رقص کے مجموعے کو شعر قرار دیتے ہیں۔(۱۰) سیّد عابد علی عابؔد اور یاس یگانؔہ نے شعر کی درج ذیل تعریفات کی ہیں:

> ’’شعر کی تخلیق کے متعلق کروچے کا نظریہ یہ ہے کہ ذہن کے دامن میں کوئی ایسی چیز نہیں جو حواس کے دائرے میں نہ آ چکی ہو۔ حواس کے بغیر تعقل ناممکن ہے۔ شعر ذہن کی ابتدائی فعالیت کا نام ہے جسے تعقل پر تقدمِ زمانی حاصل ہے اور جو تفکر و استدلال سے بے نیاز ہے۔ کروچے کا ایک نظریہ یہ بھی ہے کہ کوئی نظم یا مجسمہ یا کوئی گیت فنکار کے متخیلہ میں صورت پذیر ہوتے ہی مکمل ہو جاتا ہے۔‘‘(۱۱)

> ’’بلاغت کے اعتبار سے شعر کے لیے مقتضائے معنی حال سب سے پہلی اور ضروری شرط ہے۔ اِس بنا پر کلامِ مخیل و موزوں کا نام شعر ہے۔ یہ لفظ مخیل تمام محاسن سخن کی شرطوں کو پورا کرنے لیے نہایت ہی جامع و مانع ہے۔ مخیل سے یہ مراد نہیں کہ دور از قیاس اور غیر ممکن الوقوع باتوں پر شعر کی بنیاد ہو بلکہ فطرت، عادت اور اصلیت پر مبنی ہو‘‘۔(۱۲)

مقدمۂ شعر و شاعری میں مولانا الطاف حسین حالؔی نے نام لیے بغیر ایک محقق کی یہ تعریف درج کی ہے:

> ’’جو خیال ایک غیر معمولی اور نرالے طور پر لفظوں کے ذریعہ سے اِس لیے ادا کیا جائے کہ سامع کا دل اس کو سُن کر خوش یا متاثر ہو وہ شعر ہے، خواہ نظم میں

ہو اور خواہ نثر میں'' (۱۳)

شعر کے عناصرِ ترکیبی:

ہم دیکھتے ہیں کہ ہماری روزمرہ بول چال اور تحریر و تقریر کو اشعار چار چاند لگا دیتے ہیں۔ دقیق سے دقیق بات جسے بیان کرنے کے لیے بیسیوں صفحات کم پڑتے ہیں، دو مصرعے اُس بات کو بھرپور تاثر اور فصاحت سے بیان کر دیتے ہیں۔ سید عبدالحمید عدمؔ کا ایک شعر دیکھیے:

؎ آ گہی میں اِک خلا موجود ہے
اِس کا مطلب ہے خدا موجود ہے

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ وہ کیا خوبیاں ہیں جو شعر کو شعر بناتی ہیں۔ مولانا الطاف حسین حالیؔ شعر کی خوبیاں بیان کرتے ہوئے ملٹن کی رائے درج کرتے ہوئے اُس سے کلی طور پر متفق نظر آتے ہیں:

''شعر کی خوبی یہ ہے کہ سادہ ہو، جوش سے بھرا ہوا ہو، اور اصلیت پر مبنی ہو''۔ (۱۴)

بقول یاس یگانہ:

''ایک اچھے شعر میں بہت سی باتیں پائی جاتی ہیں۔ وزن، قافیہ، مناسبتِ الفاظ، بندش کی صفائی، محاکات (یعنی شے یا کسی حالت کی سچی تصویر کھینچنا) اور تخیل مگر محاکات اور تخیل، یہ دونوں چیزیں شاعری کے اصلی عناصر ہیں''
(۱۵)

ارسطو کے تتبع میں یاس یگانہ شعر کے مؤثر ہونے کی دلیل دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

'' شعر بھی ایک قسم کی نقالی یا مصوری ہے، اِس سے خواہ مخواہ طبیعت پر اثر پڑتا ہے۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ موسیقی بالطبع مؤثر چیز ہے اور شعر میں موسیقی کا جزو شامل ہے اِس لیے شعر بہت مؤثر ہوتا ہے'' (۱۶)

شعر، فکر اور فن کے لطیف امتزاج کا نام ہے۔ موضوع، مشاہدہ، تجربہ اور جوش و جذبہ رفعتِ فکر عطا کرتے

ہیں جب کہ کرافٹ، صوتی آہنگ، ردیف و قافیہ کی ہم آہنگی اور محسناتِ شعری ایسے فنی وسائل کا خوش سلیقگی سے استعمال فن کو جلا بخشتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فکر اور فن جب باہم یک جا ہو جاتے ہیں تو شعر درجۂ کمال کو پہنچ جاتا ہے۔

شعر یا بیت کے دو حصے یا دو مصرعے ہوتے ہیں۔ پہلے مصرع کے پہلے رکن کو صدر اور آخری رکن کو عروض کہتے ہیں۔ دوسرے مصرع کے پہلے رکن کو ابتدا اور آخری رکن کو ضرب جب کہ باقی اجزا کو حشو کہتے ہیں:

منہ پر رونق ہے آجاتی جو سے دیکھے کے ان سا

صدر حشو عروض

وہ سمجھتے ہیں کہ بیمار کا حال اچھا ہے

ابتدا حشو عجز

شعر کے حوالے سے ساحل احمد کی درج ذیل رائے وقیع اور مؤثر ہے:

''شعر کلامِ موزوں کی وہ شکل ہے جسے منطق کی رُو سے انبساط یا انقباضِ نفس کا ذریعہ کہ سکتے ہیں مگر عروضی اور منطقی دونوں اعتبار سے اِس میں اثریت ہونی چاہیے تا کہ محسوسات و انبساط کی مجتمع قوت حسین اور جامع بن سکے اور معنی و مفہوم کی ادائیگی سے غنائیت ممیّز ہو جائے اور جس کے حرفوں کی حرکتوں اور سکونوں میں منظّم ترتیب ہونی چاہیے تا کہ ادراکِ نفس کی خوبیاں منور ہو جائیں۔ شعر کی منظّم خوبی میں لفظوں کی موزونیِ صفت موجود ہوتی ہے جس کے دونوں مصرعوں میں لفظ و معنی اور فکر و جذبہ کی مشترک یونٹی ملتی ہے اور یہی چیز ہیئت کا تعین کرتی ہے۔ ردیف قافیہ کا التزام اس معینہ ہیئت کو اور زیادہ واضح کر دیتا ہے۔''(۱۷)

غزل

مولوی سید احمد دہلوی فرہنگِ آصفیہ میں غزل کے مطالب و معانی بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''عربی اسم مؤنث 'غزل' کے لغوی معانی معشوق یا محبوب کے ساتھ کھیلنا۔ عورتوں کے ساتھ بات چیت، جوانی اور ہم صحبتی کا ذکر۔ عورتوں کے عشق کا ذکر۔ وہ باتیں جو عورتوں کے عشق اور اُن کے وصف میں بیان کی جائیں۔ اصطلاح میں وہ نظم جس میں حسن و جمال، فراق و وصال، عاشق وصال و فراق کے خیالات کو وسعت دے کر دل کے ارمان یا غم کا بخار نکالے۔ غزل کے اشعار کم سے کم پانچ اور کثرت میں لا انتہا ہو سکتے ہیں مگر طاق ہونا شرط ہے۔ غزلیں سب بحروں میں کہی جاتی ہیں''۔(۱۸)

مولوی نور الحسن نیّر نور اللغات میں رقم طراز ہیں:

''غزل (عربی مؤنث) لغوی معنٰی عورتوں سے باتیں کرنا۔ اصلاح میں وہ اشعار جنھیں حسن و عشق، وصال و فراق، ذوق، اشتیاق، جنون، یاس وغیرہ کی باتیں جو عشق سے متعلق کہی جائیں''(۱۹)

مولانا وحید الزماں قاسمی کیرانوی 'القاموس الجدید' میں غزل کے معانی ''معاشقہ زنان، عشق بازی' (۲۰) لکھتے ہیں۔

عام طور پر غزل کو ایرانیوں کی ایجاد کہا جاتا ہے اور یہ بات تسلیم کی جاتی ہے کہ غزل فارسی سے اُردو میں آئی۔ مولانا شبلی نعمانی غزل کے آغاز کے بارے میں رقم طراز ہیں:

''ایران میں شاعری کی ابتدا قصیدہ سے ہوئی ،اور ابتدا میں غزل جوشِ طبع سے نہیں بلکہ اقسامِ شاعری کے پورا کرنے کی غرض سے وجود میں آئی ،قصیدہ کی ابتدا میں عشقیہ اشعار کہنے کا دستور تھا۔ اِس حصہ کو الگ کر لیا تو غزل بن گئی۔ گویا قصیدہ کے درخت سے ایک قلم لے کر الگ لگا لیا'' (۲۱)

لیکن تحقیق سے یہ ثابت ہو چکا ہے کہ اُموی دور میں بہت سے شاعر قصیدہ سے غزل کی طرف راغب ہوئے ۔ یہاں تک کہ روایتی عربی غزل کے ساتھ ساتھ اِباحی یا شوخ غزل اور عُذری یا پاک غزل کہی گئی۔ اباحی غزل کے حوالے سے بات کرتے ہوئے ڈاکٹر طہٰ حسین لکھتے ہیں:

''عربی ادب' میں پہلی بار حقیقی عربی غزل بطنِ مکہ سے عمر بن ابی رَبیعہ' ایک قریشی بانکے چھبیلے اور طرحدار نوجوان کی زبان سے ظاہر ہوئی، جس نے شاعری کی ابتدا بقول فَرزُدَق ہذیان گوئی سے کی تھی ،مگر بعد میں 'امامِ غزل' بن گیا''۔(۲۲)

عمر بن ابی ربیعہ نے ایسا غزلیہ انداز و اسلوب ایجاد کیا جو دل میں ترازو ہو جاتا تھا۔ وہ حدیثِ دیدہ و دل کو اِس ساحرانہ انداز میں بیان کرتا کہ اُس کی شاعری پر ساحری کا گمان گزرتا۔ اُس نے جنس آمیز غزلیہ آہنگ اور مکالمہ و معاملہ بندی کو رواج دیتے ہوئے لڑکیوں کے نام لے لے کر اظہارِ عشق کے مضامین کو اِس دلکش انداز میں باندھا کہ بقول ڈاکٹر عبدالحلیم ندوی:

''جسے متقی اور پرہیزگار لوگ چپکے سے، شریف گھرانے کی لڑکیاں لڑکے چھپ کر ،اور منچلے اور دل پھینک نوجوان گلی کوچوں میں ،اور گانے بجانے والے بزمہائے طرب میں گاتے تھے، اور ایک عالم کو سرمست و بے خود بنا جاتے تھے، جسے سن کر اسی فرزدق جیسے قادرالکلام شاعر نے بے اختیار کہا تھا کہ خدا کی قسم یہی وہ باتیں تھیں جنھیں درحقیقت شعرا کہنا چاہتے تھے، لیکن بھٹک کر دیارِ حبیب پر رونے دھونے لگ گئے''(۲۳)

مکہ میں عمر بن ابی ربیعہ کی اِس حقیقی عربی غزل کی اٹھائی لے کی تانیں محمد بن الأحوض الانصاری نے مدینہ میں بلند کیں۔ اُموی دور میں متنوع سیاسی وسماجی حالات غزل پر بھی اثر انداز ہوئے اور یوں اباحی غزل کی تانیں اتنی بلند ہوئیں کہ عباسی دور تک پہنچتے پہنچتے یہ 'عریاں غزل' میں تبدیل ہوگئی۔ اِس کے ردِ عمل کے طور پر 'عُذری یا پاک غزل' وجود پذیر ہوئی۔

'الغزل العُذری' کی نسبت قبیلہ بنی عُذرہ، جو اخلاقِ فاضلہ میں پورے نجد وحجاز میں مشہور تھا، کی طرف ہے۔ اِس صنفِ غزل کے نمائندہ شعراؑ وہ ہیں جن کے عشق ومحبت کے قصے آج بھی زبانِ زدِ عام ہیں۔ اِن شعراؑ کی محبوباؤں کے نام بھی ان کے نام کا لازمی حصہ بن گئے۔ ان میں جمیل بُثینہ، قیس بن ملوح یا مجنوں لیلیٰ، قیس بن ذریح یا قیس لبنیٰ وغیرہم۔ اِن عاشق شعراؑ نے جو کچھ کہا ہے، بہت ہی معیاری، بلند اور بہت ہی مؤثر۔ چنانچہ ان کے الفاظ بدویانہ بھاری بھرکم پن کے باوجود، بڑے سبک اور حسین، معانی ومطلب سیدھے سادے اور ابتذال وفحشیات سے پاک وصاف ہیں، اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ کلام میں ایسا مؤثر اسلوبِ بیان اختیار کیا ہے کہ پڑھنے والا بغیر متاثر ہوئے نہیں رہ سکتا نغمگی اور موسیقیت نے ان کے کلام کو چار چاند لگا دیا ہے۔ (۲۴) اس زمانے میں اباحی اور عذری غزل کے ساتھ ساتھ روایتی غزل نے بھی اپنا سفر جاری رکھا اور خاصی ترقی کی۔ نئے سیاسی وسماجی حالات کے تناظر میں جریؔر اور فرزدقؔ جیسے روایت پسند شعراؑ کی جولان گاہیں بڑی حد تک تبدیل ہوگئیں لیکن وہ اپنے راستے پر رواں دواں رہے۔

عربی قصیدے میں کبھی کبھی تشبیب کے طور پر نسیب کا وجود ملتا ہے۔ غزل اور نسیب میں ایک عجیب مگر لطیف فرق بیان کرتے ہوئے قدامہ بن جعفر (۳۳۷ھ) نے لکھا ہے:

> ''نسیب عورت کے حسن وجمال، اُس کی عادات وخصائل اور ان کے ساتھ
> وارداتِ عشق کے بیان کو کہتے ہیں اور غزل نام ہے نفسِ جذبۂ عشق کا (۲۵)

غزل کا ورود عربی سے فارسی، اور پھر فارسی سے اُردو میں ہوا۔ ہندوستان میں اُردو غزل نے یہاں کی تہذیب وثقافت سے اپنا رشتہ استوار کیا۔ اُردو شاعری کا باقاعدہ آغاز مثنوی اور غزل سے ہوا، پھر ہر دور میں ایک آدھ صنفِ سخن غزل کے مقابلے میں آ کھڑی ہوئی اور ایک وقت تک ساتھ چلنے کے بعد ہانپنے لگی حالانکہ غزل کے مخالفین

نے غزل کے مقابل آنے والی ہر صنفِ سخن کی بھرپور تائید، حوصلہ افزائی اور پذیرائی کی، لیکن غزل اصنافِ سخن میں اپنی اہمیت فزوں تر کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔

اُردو غزل کی اِس مقبولیت اور ہر دلعزیزی کے پیچھے غزل گو شعرا کی ریاضت کا عمل دخل ہے۔ اساتذۂ فن اپنے تلامذہ سے طرحی غزلیں کہلواتے اور پھر ان کے اشعار پر اصلاح دے کر انہیں فکری بلندی اور فنی معراج عطا کرتے۔ اساتذۂ فن انھیں فنی وسائل کے مناسب استعمال کی باقاعدہ تربیت دیتے تاکہ ان کے تلامذہ فنی اسقام سے مبرا اشعار کہہ سکیں۔

فنی وسیلہ، فکر کے ساتھ ہم آہنگ ہو کر تخلیقی عمل کو بطریق احسن پایۂ تکمیل تک پہنچاتا ہے۔ ہر تخلیق کار اپنے مزاج سے ہم آہنگ فنی وسائل کی دنیا آباد کرتا ہے اور پھر وہ فکری ابدان کو فنی وسائل کے لباس میں پیش کرتا ہے۔ یہ فنی وسائل اگر تخلیقی تجربے میں ڈھل کر فکری توانائی کے متبادل بن کر آئیں تو تخلیقی تجربے کو بڑھاوا دیتے ہیں اور اگر ایک ذہنی کھیل کے طور پر انہیں استعمال کیا جائے تو پھر یہ کسی شاعر یا متشاعر کی بے برکت مہارت ثابت ہوتے ہیں چونکہ فنی وسائل، فکر کے ساتھ مل کر تخلیقی دنیا آباد کرتے ہیں اس لیے دونوں کی آمیزش سے تخلیقی دنیا وجود پذیر ہوتی ہے۔ رشید احمد صدیقی نے بجا کہا ہے کہ:

> ستارہ می شکنند و آفتاب می سازند کا عمل شراب سے کہیں زیادہ غزل کے ہر
> شعر پر کرنا پڑتا ہے۔ غزل صنفِ سخن نہیں، معیارِ سخن بھی ہے'' (۲۶)

اُردو غزل کو بیسویں صدی کے آغاز ہی سے کئی ایک چیلنجز کا سامنا کرنا پڑا۔ حاؔلی کی اصلاحِ غزل کی تحریک، رومانوی تحریک، ترقی پسند تحریک اور حلقۂ اربابِ ذوق نے غزل کے مقابلے میں نظم کو لا کھڑا کیا۔ غزل کو ایک فرسودہ، مردود اور متروک صنفِ سخن گردانا جانے لگا لیکن مولانا الطاف حسین حاؔلی، ظفر علی خان، جوشؔ ملیح آبادی، ن۔م۔راشد، میرا جی اور مجید امجد کی موجودگی میں بھی غزل گو شعرا غزل کہتے رہے اور وقت نے ثابت کیا کہ غزل کے مخالفین کی تمام تر مخالفت کے باوجود بیسویں صدی بھی اُردو غزل کو متروک نہ کر سکی۔

تین چیزیں غزل کی بقا کی ضامن ہیں:۔

۱۔ غزل کی ہیئت　　۳۔ غزل کا علامتی اظہار　　۲۔ غزل کے موضوعات

غزل کی ہیئت ہی وہ بنیادی امتیاز ہے جس نے باقی اصنافِ سخن کے مقابلے میں غزل کو بقائے دوام بخشا ہوا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بعض ناقدین نے غزل کو ''ہیئت''، اور بعض نے ''ہیئتی صنف'' قرار دیا ہے کیوں کہ غزل ہیئتی خدوخال بھی رکھتی ہے اور غزلیہ موضوعات بھی۔ اِس لیے غزل کی ہیئت میں تبدیلی ممکن نہیں۔ غزل کا سارے کا سارا حسن اور دلکشی اُس کی ہیئت کی وجہ سے ہے۔ غیر مردف غزل کی تبلیغ کرنے والے بھی اپنی تنہائیوں میں ردیف و قافیہ کے صوتی آہنگ کی تعریف کرتے ہوئے نہیں تھکتے۔ نظمِ پابند سے نثری نظم تک کا سفر اِس بات کا گواہ ہے کہ اپنی تمام تر کوششوں کے باوجود نظم شاعری کے منصبِ اعلیٰ پر فائز ہونے سے قاصر رہی۔ شعر کے دو مصرعوں میں مکمل بات کرنا اور مکمل تمثال بنانا، اور اِس انداز میں کہ معانی کی کئی پرتیں کھلتی چلی جائیں اور رمز و ایمائیت سے سمندر کو اِس خوبصورتی سے کوزے میں بند کرنا کہ موضوعات کی موجیں ساحل پر کھڑے ہوئے لوگوں کو اپنے ساتھ بہا کر لے جائیں، غزل ہی کا طرۂ امتیاز ہے۔

اُردو غزل کی اِس مقبولیت کے محرکات کا جائزہ لیا جائے تو ہم دیکھتے ہیں کہ اُردو شاعری اور بطورِ خاص اُردو غزل گو شعرا نے اپنے اپنے تلامذہ کی باقاعدہ فنی وفکری پرداخت کی۔ اصلاحِ سخن کے ساتھ اُنھیں اُردو غزل کی شعریات کی عملی تربیت دی۔ چوں کہ انیسویں صدی تک شاعر کے نام کے ساتھ اُس کے استاد کا نام جڑا ہوا ہوتا تھا اِس لیے استاد شعرا بڑی باریک بینی سے اپنے تلامذہ کی غزلوں کو دیکھتے اور مشورۂ سخن دیتے۔ عیوب ومحاسن کی نشاندہی کی جاتی۔ استادِ فنِ شعر کو عیوب سے پاک کرنے کے لیے اپنے تلامذہ سے اشعار سے پر مشق کراتے۔ اشعار کو عیوب سے پاک کرنے کے گر بتاتے۔ زبان کو سنوارنے کے عمل اور ریاضت کی جتنی مثالیں اُردو غزل میں ملتی ہیں اتنی کسی دوسری زبان میں نہیں۔ غزل کے اشعار بھرتی کے الفاظ کا بوجھ اٹھانے کے متحمل نہیں ہو سکتے۔ علمائے ادب اور اساتذۂ فن نے غزل کی زبان کو کومل، سادہ، سلیس، شائستہ، شستہ اور برجستہ بنانے کے لیے مسلسل سعی و کوشش کی۔ اُردو غزل کی شعریات اور فنی وسائل کے فنکارانہ استعمال کے لیے اساتذہ نے اپنے تلامذہ سے طرحی غزلیں کہلوائیں اور اُنھیں تمام ممکنہ قوافی میں اشعار کہنے کی نصیحت وتلقین کی۔ اصلاحِ سخن کی روایت بتاتی ہے کہ غزل کی ردیف اور قوافی کے درمیان موجود صوتی آہنگ اور تمام تر امکانات کے اظہار کے لیے تلامذہ سخت محنت کی جس سے اُن کی غزل اور اُردو غزل ثروت مند ہوئی۔

حواشی وحوالہ جات

۱۔ محمد ہادی حسین [مضمون: تخیل، الہام اور تکنیک] مشمولہ ''سرسیّدین'' پاکستانی ادب (جلد پنجم) ص۳۰۰
۲۔ مولوی سید احمد دہلوی، فرہنگِ آصفیہ (جلد سوم و چہارم)، مطبوعہ اُردو سائنس بورڈ، لاہور، طبع دوم ۱۹۸۷ء، ص۱۸۰
۳۔ نورالحسن نیرّ، مولوی، نوراللغات، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۹ء ص۴۴۲
۴۔ حمید اللہ شاہ ہاشمی، پروفیسر، فنِ شعر وشاعری اور بلاغت، مطبوعہ اعجاز پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ۲۰۰۶ء، ص۱۱
۵۔ شبلی نعمانی، شعر العجم جلد اوّل، مطبوعہ معارف پریس، شبلی اکیڈمی، اعظم گڑھ یو پی (ہند) جدید ایڈیشن ۲۰۰۴ء ص۷
۶۔ ایضاً، ص۸
۷۔ ایضاً، ص۹
۸۔ ایضاً، ص۹
۹۔ ایضاً، ص۹
۱۰۔ حمید الدین فراہی، مولوی، جمہرۃ البلاغہ، مطبوعہ معارف پریس، اعظم گڑھ، ۱۳۶۰ھ، ص۱۸
۱۱۔ عابد علی عابد، سیّد، البیان، مجلسِ ترقیِ ادب، لاہور، ص۴۷
۱۲۔ یاسؔ عظیم آبادی، مرزا، چراغِ سخن، مجلسِ ترقیِ ادب، لاہور، ص۹۱
۱۳۔ الطاف حسین حالیؔ، مولانا، مقدمہ شعر وشاعری، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۱۹۵۲ء، ص۱۱۰
۱۴۔ ایضاً، ص۱۲۷
۱۵۔ یاسؔ عظیم آبادی، مرزا، چراغِ سخن، مجلسِ ترقیِ ادب، لاہور، ص۵۶
۱۶۔ ایضاً، ص۵۵
۱۷۔ ساحل احمد، ''اقبال اور غزل''، لاہور، سفینۂ ادب، ۱۹۸۶ء، ص۹۷
۱۸۔ سید احمد دہلوی، مولوی، فرہنگِ آصفیہ (جلد سوم و چہارم)، مطبوعہ اُردو سائنس بورڈ، لاہور، طبع دوم ۱۹۸۷ء، ص۳۰۶
۱۹۔ نورالحسن نیرّ، مولوی، نوراللغات، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۹ء ص۵۸۴

۲۰۔ وحید الزماں قاسمی کیرانوی، مولانا، القاموس الجدید، ادارۂ اسلامیات، لاہور، کراچی، ۱۹۹۰ء، ص ۵۶۷
۲۱۔ شبلی نعمانی، شعر العجم جلد اوّل، مطبوعہ معارف پریس، شبلی اکیڈمی، اعظم گڑھ یوپی (ہند) جدید ایڈیشن ۲۰۰۴ء ص
۲۲۔ ڈاکٹر طہٰ حسین، حدیثِ الاربعاً اوّل، مطبع و سن ندارد
۲۳۔ عبدالحلیم ندوی، ڈاکٹر، عربی ادب کی تاریخ، جلد سوم، ترقی اُردو بیورو نئی دہلی، ۱۹۸۹ء، ص ۱۶۱
۲۴۔ ایضاً، ص ۱۶۴
۲۵۔ قدامہ بن جعفر، نقد الشعر، باب النسیب، مطبوعہ الجوائب، قسطنطنیہ، ۱۳۰۲ھ، ص ۸۷
۲۶۔ رشید احمد صدیقی، جدید غزل، سرسید بک ڈپو، جامعہ اُردو، علی گڑھ، اشاعت آفسٹ ۱۹۹۰ء، ص ۱۲

بابِ دوّم

اُردو غزل کی شعریات

i ۔ علمِ قوافی: تعریفات و اہمیت

ii۔ علمِ بیان: تعریفات و افادیت

iii۔ علمِ بدیع: تعریفات و افادیت

اُردو غزل کی شعریات

اُردو کی شعریات کیا ہے؟ یعنی اُردو کا تصورِ ادب اور نظریۂ شعروادب کیا ہے؟ اِس سوال کا جواب مشرقی شعریات کے مطالعے ہی سے مل سکتا ہے۔ ویسے تو مشرقی زبانوں میں عربی و فارسی کے علاوہ چینی، جاپانی، پنجابی اور سنسکرت ایسی بڑی اور اہم زبانیں بھی ہیں، لیکن عربی و فارسی شعریات کے تناظر ہی میں اُردو شعریات اور بطورِ خاص اُردو غزل کی شعریات پر بات کی جاسکتی ہے۔ وہ اِس لیے کہ عربی اور فارسی ہی نے اُردو کو جنم بھی دیا ہے اور اِسے پالا پوسا بھی ہے۔ مذکورہ دونوں زبانوں کے تمام حروفِ تہجی بھی اُردو کے حروفِ تہجی کا حصہ ہیں۔ علمِ بیان، علمِ بدیع، علمِ معانی، علمِ قافیہ اور علمِ عروض وغیرہم بھی عربی شعروادب سے فارسی اور فارسی شعروادب ہی سے اُردو شعروادب میں منتقل ہوئے۔

عربی شعریات کی روایت کا جائزہ لیتے ہوئے معلوم پڑتا ہے کہ دورِ جاہلیت میں بھی عربوں میں ایسے فنی وسائل اور تکنیکی اُصول موجود تھے جنھیں وہ شاعری کی ترقی اور جانچ پڑتال کے لیے استعمال میں لاتے تھے۔ ارسطو کی ''بوطیقا'' (۱) اور ''ریطوریقا'' (۲) پہلے سے موجود عربی شعری روایت میں کوئی انقلابی تبدیلی تو نہ لاسکیں، البتہ ارسطو کی بعض اصطلاحات، عربی شعریات کا ضرور حصہ بن گئیں:

> س ''شاعری کی پرکھ کے معاملے میں عربی تنقید میں جس روایت کو مرکزی حیثیت حاصل رہی وہ اپنی اصل کے اعتبار سے عربوں میں رائج شعری تصورات پر مبنی تھی، اِس روایت میں بعض بیرونی تصورات ضرور شامل ہوئے مگر ان کی حیثیت ثانوی رہی۔'' (۳)

فارسی میں شاعری اسلام سے قبل بھی ہو رہی تھی لیکن عباسی دور میں عربی کے توسط ہی سے فارسی میں فنی

وسائل اور تنقیدی مباحث کا آغاز ہوا۔ شمس قیس رازی نے اپنی ہی عربی تنقیدی کتاب 'المعجم' کا فارسی میں ترجمہ کیا اور یوں فارسی تنقیدی روایت کا آغاز ہوا۔ ابوالکلام قاسمی فارسی تنقیدی روایت کے حوالے سے لکھتے ہیں:۔

> ''اِس لیے یہ کہنا غلط نہیں کہ فارسی تنقید درحقیقت عربی تنقید کا تسلسل رہی ہے۔ عربی زبان کی تنقیدی روایت کو فارسی زبان وادب سے وابستہ ہو کر ایک نئی آب وتاب ملی۔ ایران کی تہذیب اور فارسی زبان اور شاعری کے تہذیبی، علاقائی اور قومی محرکات وعوامل کی آمیزش کے بعد عربی کی تنقیدی روایت فارسی کے سانچوں میں ڈھل گئی۔ اِس طرح فارسی کی ادبی تنقید نے عربی کے تنقیدی تصورات سے فائدہ اٹھانے کے باوجود اپنی الگ شناخت بھی قائم کی۔'' (۴)

عربی وفارسی شعریات کے شجرِ سایہ دار میں اُردو غزل اپنی مخصوص شعری وادبی فضا، تہذیبی رچاؤ اور اپنے روایتی وبنیادی کرداروں عاشق، معشوق اور رقیب کے داخلی کرب اور جذبات واحساسات کو اپنے روایتی فنی وسائل تشبیہ واِستعارہ، مجاز وکنایہ، تمثیل وعلامت، رمز وایمائیت، ایجاز واختصار اور صنائع بدائع سے بھرپور انداز میں اظہار پذیر ہوتی رہی ہے۔

اُردو غزل کی شعریات کے ادراک وآگاہی کے لیے علمِ قوافی، علمِ بیان اور علمِ بدیع کے مباحث از حد ضروری ہیں۔

i۔ علمِ قافیہ

قافیہ، عربی اسم مذکر ہے، مولوی سیّد احمد دہلوی کے نزدیک:

''لغوی معنٰی پیچھے چلنے والا۔ ردیف سے پہلے کا لفظ یا حرف۔ تُک۔ اصطلاح میں چند دور کے اخیر حروف کی مشابہت جو بیتوں یا مصرعوں کے اخیر میں واقع ہوتے ہیں'' (۵)

ترے عشق کی انتہا چاہتا ہوں
مری سادگی دیکھ کیا چاہتا ہوں

اقبال کے اِس شعر میں 'انتہا' اور 'کیا' قافیے ہیں۔ ابوالکلام قاسمی نے قافیہ کے بارے میں قدامہ بن جعفر (متوفی ۳۳۷ھ) کے خیالات کا احاطہ اِن الفاظ میں کیا ہے:

''قافیہ کی خوبی یہ ہے کہ اس کے حروف شیریں اور سہل المخرج ہوں۔ قصیدہ یا غزل کے پہلے مصرعے کا آخری رکن قصیدے کے قافیہ کی طرح ہو، یعنی مطلع کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوں۔'' (۶)

ادبی اصطلاح میں 'قافیہ چند حروفِ معین کا نام ہے۔ غزل یا قصیدے کے مطلع کے دونوں مصرعوں اور باقی اشعار کے ہر دوسرے مصرع کے آخر میں، جب کہ ردیف ہونے کی صورت میں ردیف سے پہلے آنے والے ہم آواز، ہم آہنگ اور ہم رنگ الفاظ قافیہ کہلاتے ہیں۔ یاسؔ یگانہ قافیہ کی تعریف اِن الفاظ میں کرتے ہیں:

''اصطلاحِ شعر میں قافیہ چند حروف وحرکات کے مجموعے کو (خواہ وہ مجموعہ مہمل

ہو یا با معنی) کہتے ہیں جس کی تکرار الفاظ مختلف کے ساتھ غیر مستقل طور پر آخر مصرع یا آخر بیت میں (یا ایسی جگہ پر جو بمنزلہ آخر کے ہو) پائی جائی۔''(۷)

امام بخش صہبائی 'حدائق البلاغت' میں رقمطراز ہیں:

''قافیہ، اُن کئی حرفوں کا نام ہے کہ 'بیت' کے ہر مصرع کے یا مصرعِ ثانی کی اخیر میں یا حکم اخیر میں الفاظ مختلفہ کے اندر مکرر واقع ہوئے ہوں اور مستقل نہ ہوں۔''(۸)

پروفیسر حمید اللہ شاہ ہاشمی قافیہ کی تعریف اِن الفاظ میں کرتے ہیں:

''قافیہ وہ مجموعۂ حروف و حرکات ہے جو اواخر ابیات میں دو یا دو سے زیادہ لفظوں کی صورت میں بطور وجوب یا استحسان مقرر لایا جاتا ہے۔''(۹)

علمِ قافیہ ایسے علم کو کہتے ہیں جس میں شعر کے آخری لفظ کے مناسبات اور معائب پر بحث کی جاتی ہے۔علمائے ادب کے نزدیک قافیہ کی غلطی فحش ترین غلطی ہوتی ہے۔یہی وجہ ہے کہ شعر کو عیوب سے پاک رکھنے کے لیے علمائے ادب علمِ قافیہ میں دسترس کو از حد ضروری قرار دیتے ہیں۔

حروفِ قافیہ:

حروفِ قافیہ کے حوالے سے بات کرتے ہوئے مرزا یاس یگانہ 'چراغِ سخن' میں لکھتے ہیں:

''حروفِ قافیہ کے لیے غیر مستقل ہونے کی قید جو لگائی گئی ہے، اِس سے یہ مطلب ہے کہ اواخر ادبیات میں جو لفظ یا الفاظ بالاستقلال ایک ہی معنی پر آتے ہیں اُن کا شمار قافیہ میں نہیں آتا بلکہ وہ ردیف کہلاتے ہیں۔''(۱۰)

حروفِ قافیہ کی تعداد نو ہے:۔

۱۔حرفِ روی	۲۔حرفِ دخیل	۳۔حرفِ تاسیس
۴۔حرفِ ردف	۵۔حرفِ قید	۶۔حرفِ وصل

۷۔حرفِ خروج **۸۔حرفِ مزید** **۹۔حرفِ نائرہ**

اِن نو حروف میں سب سے اہم حرفِ روی ہے جب کہ باقی آٹھ حروفِ قافیہ کا استعمال کم کم اور ضرورتاً ہوتا ہے۔اِس لیے حرفِ روی کو نظر انداز کرنے والے شعرا کے یہاں اکثر قافیے کے مسائل پیدا ہوتے رہتے ہیں۔اِن آٹھ حرفِ قافیہ میں سے پہلے چار 'حرفِ روی' سے ماقبل اور باقی چاروں حرفِ روی کے مابعد آتے ہیں۔

۱۔حرفِ روی:

قافیہ کا حرفِ آخر واصلی 'روی' کہلاتا ہے۔'روی' وہ بنیادی حرف ہے جس پر قافیے کی بنیاد ہوتی ہے یہی وجہ ہے کہ اکثر علماے علمِ قوافی محض 'روی' ہی کو قافیہ قرار دیتے ہیں۔مثلاً 'عامل' اور 'کامل' میں 'ل' حرفِ آخر واصلی ہے لہٰذا 'ل' حرفِ روی ہے۔

۲۔دخیل:

حرفِ روی سے قبل متحرک حرف کو 'دخیل' کہتے ہیں۔جیسے 'عامل' اور 'کامل' میں 'م' حرفِ دخیل ہے۔دخیل، حرفِ تاسیس اور حرفِ روی کے درمیان متحرک واسطہ ہوتا ہے۔

۳۔تاسیس:

حرفِ دخیل سے قبل 'الف' کو 'حرفِ تاسیس' کہتے ہیں۔جیسے 'عامل' اور 'کامل' میں حرفِ روی 'ل' اور حرفِ دخیل 'م' ' سے قبل 'الف' حرفِ تاسیس ہے۔

۴۔ردف:

حرفِ روی سے قبل حروف مدہ میں سے ساکن 'الف، و، ے' حروفِ ردف کہلاتے ہیں بشرطیکہ اُن سے ماقبل حروف بالترتیب مفتوح، مضموم اور مکسور ہوں، جیسے کہ 'دَام، حُور، مِیر وغیرہ میں دام کا 'الف'، حور کا 'واوَ اور میر کا 'ی' حروفِ ردف ہیں۔

۵۔قید:

حرفِ روی کے ماقبل اگر کوئی حرف بلا واسطہ واقع ہو تو 'حرفِ قید' کہلاتا ہے، جیسے بزم، رزم وغیرہ۔عربی

میں بہت سے حروف جب کہ فارسی میں کثرت سے استعمال ہونے والے درج ذیل دس حروف 'حروفِ قید' میں آتے ہیں:

ب، خ، ر، ز، س، ش، غ، ف، ن، ہ

۶۔حرفِ وصل:

حرفِ روی کے بعد بلا فاصلہ آنے والا حرف 'وصل' کہلاتا ہے۔علمائے ادب کی غالب اکثریت کے نزدیک 'حرفِ وصل' 'حرفِ روی' کو متحرک کر دیتا ہے اور خود ساکن ہو جاتا ہے۔ جب کہ حرفِ وصل کے متحرک ہونے کی صورت میں وہ داخلِ ردیف خیال کیا جائے گا،لیکن بعض اساتذۂ فن کے مطابق حرفِ وصل ساکن بھی ہو سکتا ہے اور متحرک بھی۔مثلاً اشکباری،غمگساری وغیرہ قوافی میں حرفِ روی 'را' ہے جو لفظِ صحیح 'بیقرار' میں ساکن تھا لیکن حرفِ وصل 'ی' نے 'را' کو متحرک کر دیا اور خود ساکن ہو گیا۔فارسی میں حرفِ وصل بھی دس ہیں۔

۷۔حرفِ خروج:

حرفِ وصل کے بعد بلا فاصلہ آنے والا حرف 'خروج' کہلاتا ہے۔جیسے بچائیں، مچائیں وغیرہ قوافی میں 'چ' حرفِ روی،'الف' حرفِ وصل،اور 'ہمزہ' حرفِ خروج ہے۔

۸۔حرفِ مزید:

حرفِ خروج کے بعد بلا فاصلہ آنے والا حرف 'مزید' کہلاتا ہے۔جیسے بچائیں، مچائیں وغیرہ قوافی میں 'چ' حرفِ روی،'الف' حرفِ وصل،'ہمزہ' حرفِ خروج اور 'ی' حرفِ مزید ہے۔

۹۔حرفِ نائرہ:

حرفِ مزید کے بعد بلا فاصلہ آنے والا حرف 'نائرہ' کہلاتا ہے۔جیسے بچائیں، مچائیں وغیرہ قوافی میں 'چ' حرفِ روی،'الف' حرفِ وصل،'ہمزہ' حرفِ خروج،'ی' حرفِ مزید اور 'ن' حرفِ نائرہ ہے۔

حرکاتِ قافیہ:

حروفِ قافیہ سے متعلق حرکاتِ قافیہ کی تعداد چھے ہے:۔

۱۔رس　　۲۔اشباع　　۳۔حذو

۴۔توجیہ　　۵۔مجریٰ　　۶۔نفاذ

اقسامِ قافیہ بہ اعتبارِ تقطیع:

تقطیع کے اعتبار سے قافیے کی پانچ اقسام ہیں:۔

۱۔مترادف　　۲۔متواتر　　۳۔متدارک

۴۔متراکب　　۵۔متکلوس

عیوبِ قافیہ:

علمائے قوافی کی اکثریت نے چھے عیوب قافیہ کی نشاندہی کی ہے:۔

۱۔غلو　　۲۔تعدی　　۳۔اقوا

۴۔اکفا　　۵۔سناد　　۶۔ایطا

۱۔غلو:

اگر ایک مصرع میں ’حرفِ روی‘ متحرک ہو اور دوسرے مصرع میں ’حرفِ روی‘ ساکن ہو تو اِس عیب کو ’غُلُو‘ کہتے ہیں۔

۲۔تعدی:

اگر حرفِ وصل ایک جگہ متحرک اور دوسری جگہ ساکن ہو تو اسے تعدّی کہتے ہیں۔

۳۔اِقوا:

اگر ’حرفِ روی‘ سے ماقبل حرف کی حرکت (توجیہ) مختلف ہو تو اس عیب کو ’اِقوا‘ کہتے ہیں۔

؎ غالبؔ　ہے　نہ　شیفتہؔ　نہ　نیّرؔ　باقی

وحشتؔ ہے نہ سالکؔ نہ انورؔ باقی

مولانا الطاف حسین حالیؔ کے اِس مطلع میں 'اِقوا' کا عیب ہے۔

۴۔ اِکفا:

اختلافِ حرفِ روی کے عیب کو 'اِکفا' کہتے ہیں، یہ قافیہ کا بدترین عیب ہے، یہاں تک کہ علمائے علمِ قافیہ کے نزدیک جس شعر میں 'اِکفا' کا عیب ہو اُسے شعر نہیں کہنا چاہیے۔ مثلاً

وہ آہن کو ہے بالتخصیص کھینچے

برنگِ سنگ مقناطیس کھینچے

میر ضیاء الدین عبرتؔ کی اس بیت میں 'اِکفا' کا عیب پایا جاتا ہے، پہلے مصرع میں حرفِ روی 'صاد' ہے جب کہ دوسرے مصرع میں حرفِ روی 'سین' ہے۔

سناد:

اختلافِ ردف وقید کے عیب کو 'سناد' کہتے ہیں، اِس کی کئی صورتیں ہیں۔ایک مثال ملاحظہ ہو:

یار کے ساتھ غیر کو دیکھا

پہلوئے گل میں خار کو دیکھا

اِس مطلع میں 'غیر' اور 'خار' کا عیب بہت واضح ہے۔ فارسی اور اُردو میں اِس 'سناد' کو سخت عیب گردانا جاتا ہے جب کہ اہلِ عرب اِسے جائز سمجھتے ہیں۔

٦۔ ایطا:

'ایطا' قافیہ میں حروفِ زوایدکی معنیِ واحد پر تکرار اور حرفِ روی سے عدم موافقت کو کہتے ہیں۔ اگر قافیوں سے حروفِ زوایدکو الگ کرڈالیں اور جو باقی رہے وہ بامعانی الفاظ ہوں مگر اِن میں حرفِ روی قائم نہ ہوسکے۔ جیسے

مدرسہ یا دیر تھا، یا کعبہ یا بت خانہ تھا

ہم سبھی مہمان تھے واں تو ہی صاحب خانہ تھا

میر دردؔ کے اِس مطلع میں ایطا کا عیب ہے۔ 'بت خانہ' اور 'صاحب خانہ' میں کلمہ 'خانہ' دونوں جگہ معنیِ واحد رکھتا ہے، اگر دونوں مصرعوں سے 'خانہ' نکال دیا جائے تو 'بت' اور 'صاحب' دونوں لفظ بامعنی رہتے ہیں، مگر اِن میں 'حرفِ روی' مشترک نہیں ہے۔ ایطا کی دو قسمیں ہیں:۔

(i) ایطائے خفی (ii) ایطائے جلی

(i) ایطائے خفی:

اگر حروفِ زوایدکی معنیِ واحد پر تکرار بادی النظر میں ظاہر نہ ہو، تو اِس عیب کو ایطائے خفی کہتے ہیں۔ جیسے

؎ دال روٹی کبھی جو گھر میں پکے
چمچہ بھر گھی ضرور اس میں رلے

مرزا سوداؔ کے اِس شعر میں حرفِ زاید 'یائے تحتانی' کی تکرار بادی النظر میں معلوم نہیں ہوتی مگر 'پکے' اور 'رلے' میں حرفِ زاید (یائے تحتانی) حذف کر دینے سے حرفِ روی کی موافقت باقی نہیں رہتی۔

(ii) ایطائے جلی:

اگر حروفِ زوایدکی معنیِ واحد پر تکرار صاف نمایاں ہو، تو اِس عیب کو ایطائے جلی کہتے ہیں۔ جیسے

؎ ہر سمت تھی سناں پہ سناں مثلِ خار زار
ہر صف میں تھی سپر پہ سپر مثلِ لالہ زار

میر انیسؔ کے اِس شعر میں حروفِ زواید 'زار' کی تکرار صاف نمایاں معلوم ہوتی ہے اور 'خار زار' اور 'لالہ زار' میں حروفِ زواید (زار) حذف کر دینے سے حرفِ روی کی موافقت باقی نہیں رہتی۔

ii۔علمِ بیان

جب ہم مختلف ترقی یافتہ زبانوں کے شعر و ادب کا مطالعہ کرتے ہیں تو بڑے بڑے شعرأ و ادبأ بھی اپنی اپنی زبان کی تنگ دامانی کا گلہ کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اُن کے نزدیک زبانوں کی وسعتوں کے باوجود خیالات کا لامحدود ذخیرہ ادا ہونے سے معذور و قاصر ہے۔ ہر بڑا شاعر وارداتِ قلبیہ اور سانحاتِ خارجیہ کے اظہار کے لیے زبان کے مروجہ ذخیرۂ الفاظ کو ناکافی سمجھتے ہوئے جہاں مردہ لفظوں کو زندہ کرتا ہے وہاں فنی دریافتیں بھی کرتا ہے تاکہ وہ اپنا مافی الضمیر بہتر اور بھرپور انداز میں بیان کر سکے۔

اِس تناظر میں وہ نئی نئی تراکیب تراشتا ہے اور اپنا علامتی و استعاراتی نظام وضع کرتا ہے، تاکہ جذبات و احساسات کا بطریقِ احسن ابلاغ ہو سکے۔ کیونکہ شاعر کا مقصد و منشأ فصاحت و بلاغت ہوتی ہے اور فصاحت و بلاغت، بیان و بدیع کے بغیر ممکن نہیں، یہاں تک کہ علمِ بیان کو مشرقی شعریات میں کلیدی اہمیت حاصل ہے۔

'بیان' کا لغوی معنٰی 'پیدا و ظاہر یا واضح و آشکار' کے ہیں(۱۱)، سلیمان حییم نے فرہنگِ جامع (فارسی۔ انگلیسی) میں اسے ''Explanantory Statement''، بیان تشریحی، اور ''Declaration'' اعلانیہ یا ظاہر گفتن(۱۲)، ''Rhetoric: علمِ معانی و بیان۔۔۔۔ Rhetorical: معانی، بیانی، بدیعی۔ فصیح مبنی بر الفاظی مصنوعی۔۔۔''(۱۳)۔

علمائے اُردو ادب نے 'علمِ بیان' کی جو تعریفات کی ہیں پہلے ہم اُنھیں دیکھتے ہیں۔ مولوی سید احمد دہلوی، فرہنگِ آصفیہ میں 'علمِ بیان' کے مطالب و معانی پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

''عربی اسمِ مذکر:۔ علمِ خطابت۔ گفتگو کرنے کا علم۔ علمِ فصاحت۔ علمِ کلام

اُس علم سے بھی عبارت ہے جو مقدماتِ نقلی کو دلائلِ عقلی سے ثابت کرنے کا
ملکہ بخشے۔''(۱۴)

سجاد میرزا بیگ رقم طراز ہیں:

''وہ علم جو ایسے اصول وقواعد بیان کرتا ہے جن کے ذریعے سے ایک مطلب
مختلف عبارتوں میں اس طرح ادا کرسکیں کہ ایک معنیٰ بہ نسبت دوسرے کے
زیادہ یا کم واضح ہو، علمِ بیان کہلاتا ہے۔''(۱۵)

علمِ بیان تشبیہ، استعارہ، مجازِ مرسل اور کنایہ سے بحث کرتا ہے۔ اگر کوئی شاعر علمِ بیان کے قاعدوں سے واقف ہو یا اُسے یاد ہوں تو وہ ان کے استعمال سے معنی کو کئی طرح سے اور زیادہ بہتر اور واضح انداز میں بیان کرنے پر قادر ہوتا ہے۔

الف۔ تشبیہ

دنیا کی کسی بھی زبان کے ادب کا مطالعہ کرنے کے بعد ہم اِس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ تشبیہ ہمیشہ مجہول کو معروف بنانے کے لیے آتی ہے۔ تشبیہ کے لغوی معنیٰ 'ایک چیز کو دوسری چیز کے مانند قرار دینا' کے ہیں، جب کہ علمِ بیان کی رو سے کسی مشترک صفت یا خوبی کی وجہ سے ایک چیز کو دوسری چیز کے مانند قرار دینے کو، تشبیہ کہتے ہیں۔

لفظِ تشبیہ بروزن تفعیل، 'شبہ' سے مشتق ہے جو مشابہ اور ہم شکل کرنا (۱۶) تشابہ (۱۷)، مشابہت (۱۸)، مماثلت (۱۹)، تمثیل (۲۰)، مثال دینا (۲۱) کے معانی میں مستعمل ہے۔ مولوی سید احمد دہلوی، فرہنگِ آصفیہ میں لکھتے ہیں:

> ''عربی اسمِ مؤنث تشبیہ کا لغوی معنیٰ ''مشابہت، باہمی مشابہت، تمثیل۔ اصطلاحِ معانی میں ایک چیز کو دوسری چیز کے ساتھ کسی صفت میں مشابہ کرنے کو کہتے ہیں۔ تشبیہ'' لغت میں دلالت ہے اوپر اس بات کے کہ ایک شے دوسری شے کے ساتھ ایک معنی میں شریک ہے۔ شے اول کو ''مشبہ'' کہتے ہیں یعنی مانند کیا گیا اور دوسری شے کو ''مشبہ بہٖ''، یعنی اُس کے ساتھ مانند کیا گیا اور وہ معنی کی جس میں وہ دونوں شریک ہیں۔ اُس کو وجہ شبہ کہتے ہیں یعنی وجہ شبہ ہونے کی۔'' (۲۲)

عربی و فارسی اور اُردو علمائے ادب محض وزن اور قافیہ کو شاعری قرار نہیں دیتے بلکہ وزن اور قافیہ کے ساتھ بیان و بدیع کو بھی لوازمۂ شاعری خیال کرتے ہیں۔ یہاں تک کہ اہلِ عرب کے نزدیک شعر کی اصل وحقیت تشبیہ و استعارہ کا عمدگی سے استعمال ہے۔ مولانا شبلی نعمانی نے 'شعر العجم' میں حضرت حسان بن ثابت کے کم عمر بیٹے کو بھڑ کے

کاٹنے کا واقعہ درج کرتے ہوئے تشبیہ کی اہمیت و افادیت واضح کی ہے۔''حسان نے (اپنے روتے ہوئے بیٹے سے) جانور کا نام پوچھا، وہ نام سے واقف نہ تھا، حسان نے کہا اس کی صورت کیا تھی؟ بچے نے کہا ''کانہ ملتف ببروَی حیرۃ ''، یعنی'' گویا یہ معلوم ہوتا تھا، کہ وہ مخطط چادروں میں لپٹا ہوا تھا'' چونکہ بھڑ کے پروں پر رنگین دھاریاں ہوتی ہیں، اِس لیے اس نے مخطط چادر سے تشبیہ دی، حسان اچھل پڑے اور خوشی کے جوش میں کہا'' واللہ صاد ابنی الشاعر ''، یعنی'' خدا کی قسم میرا بیٹا شاعر ہو گیا'' فقرہ موزوں نہ تھا لیکن چونکہ نہایت عمدہ تشبیہ تھی، حسان نے سمجھا کہ بچے میں شاعری کی قابلیت موجود ہے۔''(۲۳) علمائے علمِ بیان میں تشبیہ کے ارکان پر معمولی سا اختلاف پایا جاتا ہے۔ ارکانِ تشبیہ درج ذیل ہیں:

(۱) اطرافِ تشبیہ (مشبہ، مشبہ بہ)
(۲) وجہ شبہ۔
(۳) غرضِ تشبیہ
(۴) حروفِ تشبیہ

۱۔ اطرافِ تشبیہ:

''مشبہ'' اور ''مشبہ بہ'' کو طرفینِ تشبیہ کہتے ہیں۔ اطرافِ تشبیہ کو حواسِ خمسہ (ظاہری) یعنی دیکھنا، سننا، چکھنا، سونگھنا اور چھونا میں سے کسی حس کے ساتھ، یا عقل (حاسہ باطنی) سے یا ''مشبہ'' اور ''مشبہ بہ'' مختلف ہونے کی صورت میں حواسِ خمسہ (ظاہری) اور عقل، دونوں سے معلوم کر سکتے ہیں۔

۲۔ وجۂ شبہ:

مشبہ اور مشبہ بہ میں جو چیز مشترک اور شریک ہوتی ہے، اُسے وجہ شبہ کہتے ہیں۔ نجم الغنی 'بحر الفصاحت' میں رقمطراز ہیں:۔

> ''وجۂ مشابہت وہ معنی ہیں کہ مشبہ اور مشبہ بہ دونوں اس میں شریک ہوں اور وہ معنیِ مقصود بھی رکھتے ہوں۔ مشبہ اور مشبہ بہ سے بہت خصوصیت رکھتے ہوں اور اس کو وجۂ شبہ بھی کہتے ہیں۔ مثلاً حیوانیت، جسمیت اور وجود اور حدوث دونوں میں پائے جاتے ہیں، مگر ان میں سے کوئی بھی وجۂ شبہ

نہیں۔ پس وجہِ مشابہت کے لیے قصد کا ہونا ضروری ہے۔'' (۲۴)

۳۔ غرضِ تشبیہ:

تشبیہ سے غرض یہ ہوتی ہے کہ مشبہ کا حسن یا قبح یا کوئی اور صورتِ حال بیان کی جائے۔ صاحبِ حدائق البلاغت غرضِ تشبیہ کی وضاحت یوں کرتے ہیں:۔

> ''معلوم کیا چاہیے کہ 'تشبیہ کی غرض' اکثر 'مشبہ' کی طرف راجع ہوتی ہے یعنی اکثر 'تشبیہ' سے غرض یہ ہوتی ہے کہ مشبہ کا حسن یا قبح اور امر بیان کیا جائے اور کبھی ایسا بھی ہوتا ہے۔ غرض مشبہ بہ کی طرف راجع ہوتی ہے۔ قسم پہلی کئی قسم پر ہے اوّل یہ کہ غرض تشبیہ سے ہے بیان امر کا ہو کہ مشبہ کا وجود ممکن ہے اور یہ امر اُس جائے پر ہوتا ہے کہ جس جگہ میں اُس کے ممتنع ہونے کا بھی دعویٰ کر سکتے ہوں۔'' (۲۵)

۴۔ ادات یا حروفِ تشبیہ:

سا، سی، جیسا، مثل، مانند، صورت وغیرہ کو حروفِ تشبیہ کہتے ہیں۔ بعض اوقات حروفِ تشبیہ کلام میں آتے ہیں اور بعض اوقات نہیں بھی آتے۔ اسی طرح جس تشبیہ میں ادات اور وجہِ شبہ نہ پائی جائے، وہ دوسری تشبیہات کے مقابلے میں زیادہ قوی ہوتی ہے۔

اقسامِ تشبیہ

ا۔تشبیہِ مرکب یا ممثل:

اگر وجہ شبہ ایک صفت ہو تو مفرد ہے اور اگر کئی اوصاف اِس طرح ملا کر کہ اُن سے ایک مجموعی ہیئت تصور کی جا سکے اور وجہ شبہ قرار دی جائے تو مرکب ہے۔ وہ امور جو وجہ شبہ قرار دیے جاتے ہیں، حسی اور عقلی دونوں ہو سکتے ہیں۔

۲۔تشبیہ ٔ قریب:

جب وجہ ٔ شبہ فوراً سمجھ میں آ جائے تو ایسی تشبیہ کو 'تشبیہ ٔ قریب' کہتے ہیں۔

۳۔تشبیہ ٔ بعید:

جب وجہ ٔ شبہ بدیر اور غور و غوض کے بعد سمجھ میں آئے تو ایسی تشبیہ کو 'تشبیہ ٔ بعید' کہتے ہیں۔

۴۔تشبیہ ٔ مفصل و مجمل:

تشبیہ ٔ مفصل و مجمل وہ ہے کہ اس میں وجہ ٔ شبہ مذکور ہو اور اگر وجہ ٔ شبہ مذکور نہ ہو تو اسے مجمل کہتے ہیں۔

ب۔استعارہ

عربی اسم مذکر استعارہ، مستعار سے مشتق ہے، استعارہ کے لغوی معنٰی مستعار لینا (۲۶) عارضی طور پر کسی سے کوئی چیز لینا (۲۷) استعارے کو ایسی عبارت بھی قرار دیا جا سکتا ہے جس میں کسی ایک چیز کو دوسری قابلِ موازنہ شے کے ذریعے بیان کیا جاتا ہے (۲۸) اصطلاحی اعتبار سے استعارہ سے اگر کوئی لفظ اپنے حقیقی معنوں کے بجائے مجازی معنوں میں اس طرح استعمال کیا جائے کہ اس کے حقیقی اور مجازی معنوں میں تشبیہ کا تعلق پیدا ہو جائے، استعارہ کہلاتا ہے۔

دیبی پرشاد سحر بدایونی استعارے کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''مجاز میں جب معنی حقیقی و مجازی کے درمیان علاقہ تشبیہ کا ہوتا ہے، اُس کو استعارہ کہتے ہیں اور غرضِ استعارہ سے یہ ہے کہ مشبہ کو عین مشبہ بہ قرار دیں، پس حالتِ استعارہ میں مشبہ کو مستعار لہٗ و مشبہ بہ کو مستعار منہ و وجۂ شبہ کو وجۂ جامع کہتے ہیں۔'' (۲۹)

' اگر کوئی لفظ اپنے حقیقی معنوں کے بجائے مجازی معنوں میں اِس طرح اِستعمال کیا جائے کہ اُس کے حقیقی اور مجازی معنوں میں تشبیہ کا تعلق پیدا ہو جائے اور ایسا اشارہ بھی موجود ہو جس سے واضح ہو جائے کہ یہ لفظ حقیقی معنوں کے بجائے مجازی معنوں میں استعمال ہوا ہے، استعارہ کہلائے گا۔

ارکانِ اِستعارہ تین ہیں:

الف) مستعار لہٗ

ب) مستعار منہٗ

ج) وجہ جامع

مستعارلۂ اور مستعار منہٗ کو طرفینِ اِستعارہ بھی کہتے ہیں:

الف) مستعارلۂ:

جس لفظ کے لیے کوئی معنی مستعار لیے جائیں، اِسے مستعارلۂ کہتے ہیں۔

ب) مستعار منہٗ:

جس لفظ سے کسی لفظ کے لیے معنی مستعار لیے جائیں، اِسے مستعار منہٗ کہتے ہیں۔

ج) وجہِ جامع:

مستعارلۂ اور مستعار منہٗ میں مشترک خصوصیت کو وجہِ جامع کہتے ہیں۔

اِستعارہ کی اقسام:

۱۔ اِستعارۂ وفاقیہ	۲۔ اِستعارۂ عنادیہ	۳۔ اِستعارۂ اصلیہ
۴۔ اِستعارۂ طبیعیہ	۵۔ اِستعارۂ مطلقہ	۶۔ اِستعارۂ مجردہ
۷۔ اِستعارۂ مرشحہ	۸۔ اِستعارۂ تمثیلیہ	۹۔ اِستعارۂ بالتصریح
۱۰۔ اِستعارۂ بالکنایہ	۱۱۔ اِستعارۂ تخیلیہ	۱۲۔ اِستعارۂ انقلابی

ج۔ مجازِ مُرسَل

مجاز کے لغوی معنی غیر حقیقی (۳۰)، راستہ (۳۱)، غیر اصلی، فرض کیا ہوا، مرادی، مصنوعی یا نقلی (۳۲) علمِ بیان کی رُو سے جب کسی لفظ کو اُس کے حقیقی معنوں کے بجائے مجازی معنوں میں اِس طرح استعمال کیا جائے کہ اُس کے حقیقی اور مجازی معنوں میں تشبیہ کے علاوہ کوئی تعلق پیدا ہو جائے، مجاز مرسل کہلاتا ہے۔ مولوی سید احمد دہلوی، فرہنگِ آصفیہ میں 'مجازِ مرسل' کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> ''عربی اسم مذکر:۔ علمِ بیان میں اُس مجاز یا صنعتِ بیانیہ سے مراد ہے جس میں سبب سے مسبب، ظرف سے مظروف، کل سے جزو، لازم سے ملزوم، ذکر سے صاحبِ ذکر مراد لے سکتے ہیں''۔ (۳۳)

مجازِ مُرسَل کی اقسام:

۱۔ کُل کو جزو کے معنوں میں استعمال کرنا
۲۔ جزو کو کُل کے معنوں میں استعمال کرنا
۳۔ سبب کو مسبب کی جگہ استعمال کرنا
۴۔ مسبب کو سبب کی جگہ استعمال کرنا
۵۔ حالتِ ماضی سے تعبیر کرنا
۶۔ حالتِ مستقبل سے تعبیر کرنا
۷۔ ظرف سے مظروف مراد لینا
۸۔ مظروف سے ظرف مراد لینا

د۔ کنایہ

''کنایہ'' کے لغوی معنٰی سخنِ پوشیدہ(۳۴)،تعریض(۳۵)،اشارتاً،ضمناً یا مجازاً بات کرنا صاف اور صریح الفاظ میں نہ کہنا، بات کو مرادی یا مجازی معنی میں لینا(۳۶)، یہ ایک ایسا کلمہ ہے جو اپنے حقیقی معنوں کے بجائے دوسرے معانی و مطالب کے لیے مستعمل ہو(۳۷)،ڈھکے چھپے انداز میں یوں بات کرنا کہ اکے معنی صریح و ظاہر نہ ہوں(۳۸)،''اصطلاحِ علمِ بیان میں (کنایہ) ایسے کلمے کو کہتے ہیں جس کے لازمی معنی مراد ہوں اور اگر حقیقی معنی مراد لیے جائیں تو بھی جائز ہے۔''(۳۹) عربی اسم مذکر'کنایہ' کے مطالب و معانی بتاتے ہوئے مولوی سید احمد دہلوی،فرہنگِ آصفیہ میں لکھتے ہیں:۔

> ''(ع) اسم مذکر: (۱)'رمز، ایما، اشارہ، مبہم بات۔(۲) معنی، منشا، مقصد، مطلب۔(۳) اِستعارہ۔مجاز (۴) صرف۔ جب کوئی مطلب اختصاراً یا بغرضِ عدم اظہار ایک یا دو لفظوں میں ادا کیا جائے تو وہ لفظ'اسمائے کنایہ' کہلاتے ہیں، جیسے یوں کیا، ووں کیا، اِس طرح بھی سمجھایا، اُس طرح بھی سمجھایا وغیرہ۔''(۴۰)

صاحبِ تسہیل البلاغت سجاد مرزا بیگ رقم طراز ہیں:

> ''کنایہ لغت میں پوشیدہ بات کرنے کو کہتے ہیں اور اصطلاحِ علمِ بیان میں ایسے کلمے کو کہتے ہیں جس کے لازمی معنی مراد ہوں اور اگر حقیقی معنی مراد لیے جائیں تو بھی جائز ہے۔''(۴۱)

کنایہ کی صورتیں:

علمائے ادب کنائے کی دوصورتیں بتاتے ہیں: (i) قریب (ii) بعید

نجم الغنی دونوں صورتوں کی تصریح کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:۔

''کنائے کی دو صورتیں ہیں: قریب اور بعید۔ قریب میں کوئی صفت جو موصوف سے مخصوص ہوتی ہے، اس کا ذکر کرتے ہیں۔ بعید میں یہ صورت پیدا ہوتی ہے کہ کئی صفتیں مجموعاً ایک موصوف سے مخصوص ہوتی ہیں اگرچہ الگ الگ چیزوں میں بھی پائی جاتی ہیں۔''(۴۲)

iii۔ علمِ بدیع

شاعر اپنے شعر کی عمارت بناتے ہوئے کسی ایک لفظ کو مرکزی وکلیدی ستون کی حیثیت دیتے ہوئے اُس مرکزی لفظ کے جملہ ممکنہ امکانات کا کھوج لگانے کی سعی کرتا ہے۔ بعض لوگ علمِ بدیع کو محض لفظی کاریگری قرار دیتے ہیں جب کہ ایسا نہیں ہے۔ علمِ بدیع محض لفظی کاریگری نہیں بلکہ کسی لفظ کے ممکنہ معانی ومطالب جو نہ صرف شعر کی معنویت بلکہ معنوی تہ داری میں بھی اضافہ کرے، کمالِ صناعت ہے۔

''بدیع'' کے لغوی معنٰی نادر، نیا، عجیب اور انوکھا، نئی بات یا نیا بنانے والا ہے، جس کا مادہ پہلے سے موجود نہ ہو (۴۳) منصف خاں سحابؔ ''نگارستاں'' میں رقمطراز ہیں:

> ''اصطلاح میں بدیع اس علم کا نام ہے جس میں صنائع معنوی ولفظی بیان کی جاتی ہیں اور یہ صنائع تزئینِ کلام کا باعث بنتی ہیں۔ صنائع اصل میں صنعت کی جمع ہے۔ اس کے معنی ہنر، کاری گری اور مہارت کے ہیں۔ اگر لفظوں سے کلام کی آرایش وزیبایش کرنی ہو اور کلام کی شان وشوکت بڑھانی ہو تو اسے صنائعِ لفظی کہیں گے اور اگر معنوں میں خوبی پیدا کر کے کلام کی خوب صورتی اور تاثیر میں اضافہ کرنا ہو، تو اسے صنائع معنوی کہیں گے۔'' (۴۴)

بدیع ایسا علم ہے جو اشعار میں صنعتوں کے استعمال سے بحث کرتا ہے۔ صنائع بدائع دو طرح کے ہوتے ہیں؛ صنائع معنوی اور صنائع لفظی۔ لفظ بنیادی طور پر معنی کے تابع ہوتا ہے کیوں کہ لفظ معنی ہی کے لیے وجود پذیر ہوا۔ صنائع معنوی سے لفظ میں خوبی حاصل ہوتی ہے۔ اِسی لیے پہلے صنائع معنوی اور بعد میں صنائع لفظی کا تذکرہ کیا جاتا ہے۔

الف۔صنائع معنوی

صنعتِ طِبَاق:

صنعتِ طِبَاق، اصطلاح میں صنعتِ تضاد کہلاتی ہے صنعتِ طباق کو ''تطبیق، مطابقت یا تکَافُو'' بھی کہتے ہیں۔کلام میں ایسے الفاظ لانا جو آپس میں تضاد کا تعلق رکھتے ہوں۔صنعتِ طباق کی دو اقسام ہیں:

i۔طباق ایجابی:

طباق ایجابی، وہ ہے کہ الفاظ متضاد کے ساتھ حرفِ نفی نہ ہو؛ 'جیسے آیا اور گیا' میں طباق کے واسطے نفی و اثبات کی ضرورت نہیں ہے۔

ii۔طباقِ سلبی:

طباقِ سلبی وہ ہے کہ دو لفظ ایک مصدر سے مشتق ہوں، ایک مثبت ہو اور دوسرا منفی۔چونکہ ایک مصدر کے دو فعلوں میں طباق بجز نفی اور سلب کے ممکن نہیں اس لیے اسے 'طباقِ سلبی' کہتے ہیں۔

صنعتِ تدبیج:

صنعتِ تدبیج کو بھی صنعتِ طباق ہی کی ایک قسم سمجھا جاتا ہے۔کلام میں رنگوں کا ذکر بطور ایہام اور کنایہ کے لانا صنعتِ تدبیج کہلاتی ہے۔شعر میں کم از کم دو رنگوں کا ذکر کیا جائے جو باہم تضاد کا علاقہ رکھتے ہوں۔

صنعتِ اطراد:

شاعر مدحیہ یا ہجویہ اشعار میں، صنعتِ اطراد کو استعمال میں لاتے تھے۔جب کسی شخص کی مدح یا مذمت کرنا منظور ہوتا تو اُس شخص کے باپ دادا کے نام ترتیب سے، اوپر سے نیچے یا نیچے سے اوپر، یا بغیر ترتیب کے بیان کرتے تھے۔میرؔ کا شعر ملاحظہ ہو:

؎ فکرِ نجات میؔر کو کیا، مدح خواں ہے وہ
اولاد کا علی کی، محمد کی آل کا

صنعتِ ایہام تضاد:

کلام میں ایسے الفاظ لانا جو آپس میں تضاد و تقابل نہ رکھتے ہوں لیکن ان کو ایسے الفاظ کے ساتھ تعبیر کرنا جو باہم متضاد ہوں۔

صنعتِ ایہام تناسب:

اگر کوئی شاعر کلام میں دو ایسے لفظ لائے کہ ان میں سے ایک لفظ دو معنی رکھتا ہو اور ان دو معنوں میں سے ایک کا تناسب پہلے لفظ سے ہو اور اسی تناسب سے ایہام واقع ہو صنعتِ ایہام تناسب کہلاتی ہے۔ میؔر کا یہ شعر مثال میں پیش کیا جاتا ہے:

؎ اس پہ تکیہ کیا تو تھا، لیکن
رات دن ہم تھے اور بستر تھا

میؔر کے اِس شعر میں 'تکیہ' اور 'بستر' دو ایسے لفظ لائے ہیں، جن میں پہلا لفظ 'تکیہ' دو معانی یعنی 'سرھانا' اور 'بھروسا کرنا' اور دوسرے لفظ 'بستر' کا تعلق 'تکیہ' سے ہے لہٰذا اسی تناسب سے ایہام واقع ہوا ہے۔

صنعتِ مراعاۃ النظیر:

شاعری اور بطورِ خاص اُردو شاعری میں صنعتِ تضاد اور صنعتِ مراعات النظیر کی کثرت پائی جاتی ہے۔ جب کلام میں ایسے الفاظ لا جائیں جو آپس میں تضاد کے علاوہ کوئی نسبت رکھتے ہوں۔ صنعتِ مراعاۃ النظیر کہلاتی ہے۔

؎ رو میں ہے رخشِ عمر کہاں دیکھیے تھمے
نے ہاتھ باگ پر ہے، نہ پا ہے رکاب میں

غالؔب نے رخشِ عمر کی مناسبت سے 'باگ، پا، رکاب' کے الفاظ استعمال کیے ہیں۔ مذکورہ الفاظ آپس میں تضاد کے علاوہ کوئی نسبت رکھتے ہیں۔

صنعتِ سوال و جواب:

جب شاعر کلام میں مکالمہ کی صورت پیدا کرتا ہے یعنی کبھی ایک مصرع میں سوال و جواب، کبھی پورے بیت میں اور کبھی قطعہ کی صورت میں سوال و جواب کی صورت پیدا ہو جائے تو اِس صنعت کو'صنعتِ سوال و جواب' کہتے ہی۔'صنعتِ سوال و جواب' کی مثال ملاحظہ ہو:

؎ کیا جو عرض کہ دل سا شکار لایا ہوں
کہا کہ ایسے تو میں مفت مارا جاؤں گا

صنعتِ عکس:

شاعر جب کلام میں دو الفاظ لائے اور پھر ان الفاظ کی ترتیب بدل دے یعنی مقدم کو موخر اور مؤخر کو مقدم کر دے، تو اِسے صنعتِ عکس کہتے ہیں۔'صنعتِ عکس' کی مثال:

؎ وہ خدا کا دوست ہے اور دوست ہے اس کا خدا
کیوں نہ ہو ناسخؔ محبت حیدرِ کرار کی

صنعتِ تصلیف:

'لغت میں تصلیف کہتے ہیں''شیخی مارنا''جب کہ اصطلاح میں مراد یہ ہے کہ شاعر اپنے حق میں نہایت مبالغہ اور تعلیٰ کرے۔ فارسی شعراُ کے تتبع میں اردو شعراء بھی اپنے بارے میں مبالغہ آرائی سے کام لیتے ہیں۔ لیکن اُردو شاعری کا بہ نظرِ غائر مطالعہ کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ مشاہیرِ سخن نے بہت سلیقے اور قرینے سے'صنعتِ تصلیف' کا استعمال کیا ہے۔ میرؔ و غالبؔ کے اشعار ملاحظہ ہوں:

؎ تذکرے سب کے پھر رہیں گے دھرے
جب مرا انتخاب نکلے گا

؎ ہیں اور بھی دنیا میں سخنور بہت اچھے
کہتے ہیں کہ غالبؔ کا ہے اندازِ بیاں اور

صنعت تشابہ الاطراف:

کلام کے آخر میں ایسے الفاظ لانا جو ابتدائے کلام میں آنے والے الفاظ سے مناسبت رکھتے ہوں صنعتِ تشابہ الاطراف کہلاتی ہے۔ مثال ملاحظہ ہو:

کچھ سفید اور سیہ کی نہ خبر ہوتی تھی
شام ہوتی تھی کدھر، صبح کدھر ہوتی تھی

سیہ کی مناسبت سے شام اور سفید کی مناسبت سے صبح۔

صنعتِ تجرید:

کلام میں کسی ذی صفت شے کا اس صفت میں اتنا کامل ہونے کا دعویٰ کیا جائے کہ اس سے اسی طرح کی ایک اور شے حاصل ہو جائے۔

اشک جاری رات دن ہے چشم گریاں سے مری
اس قدر رویا کہ اشکوں سے گہر پیدا ہوا

اس جگہ اشکوں سے گہر کو حاصل کیا ہے اور اس سے اشکوں کی حالت میں مبالغہ منظور ہے۔

صنعتِ تجاہل عارف:

کسی امر سے جان بوجھ کر انجان بن جانا یعنی بے خبری اور لاعلمی کا اظہار کرنا 'صنعتِ تجاہل عارف' کہلاتی ہے۔

جرأت کا یہ شعر 'صنعتِ تجاہلِ عارف' کی عمدہ مثال ہے:

صنم کہتے ہیں تیری بھی کمر ہے!
کہاں ہے؟ کس طرف ہے؟ اور کدھر ہے؟

صنعتِ جمع:

کلام میں ایک حکم کے ماتحت کچھ چیزوں کو جمع کر دینے کو 'صنعتِ جمع' کہتے ہیں۔ غالب کا یہ شعر اس صنعت کی بہترین مثال ہے:

بوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغِ محفل
جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

'بوئے گل، نالۂ دل اور دودِ چراغِ محفل' غالبؔ نے تینوں چیزوں کو پریشانی کے ساتھ نکلنے میں جمع کیا گیا ہے۔

صنعتِ تفریق:

کلام میں ایک نوع کی دو چیزوں میں فرق ظاہر کرنا 'صنعتِ تفریق' کہلاتی ہے۔ صنعتِ تفریق کے ذیل میں میرؔ کا شعر دیکھیے:

خوبی کو اس کے چہرے کی کیا پہنچے آفتاب
ہے اِس میں اُس میں فرق زمین آسمان کا

صنعتِ جمع وتفریق:

'صنعتِ جمع وتفریق' میں صنعتِ جمع اور صنعتِ تفریق کو اکٹھا کر دیا جاتا ہے۔ یعنی کلام میں کچھ چیزوں کو جمع کر کے پھر اُن میں سے کسی بات کی تفریق کر دینے کو 'صنعتِ جمع وتفریق' کہتے ہیں۔

مسلماں اور کافر سجدہ سب کرتے ہیں پتھر کو
اسے وہ کعبہ کہتے ہیں، اُسے بت نام کرتے ہیں

صنعتِ تقسیم:

کلام میں چند چیزوں کا ذکر کرنے اور ان چیزوں کے مناسبات سے بقیدِ تعین کے تقسیم کرنے کو 'صنعتِ تقسیم' کہلاتے ہیں۔ احسانؔ رامپوری کے یہاں 'صنعتِ تقسیم' کی مثال دیکھیے:

تمھیں چاہا ہے ،بے شک ہوں اسی تعزیر کے قابل
جگر ہے تیر کے قابل، گلا شمشیر کے قابل

صنعتِ جمع وتقسیم:

'صنعتِ جمع وتقسیم' میں صنعتِ جمع اور صنعتِ تقسیم کو اکٹھا کر دیا جاتا ہے۔ کلام میں چند ایک چیزوں کو ایک حکم

کے ماتحت جمع کر کے ہر ایک کے مناسب لفظ کے ساتھ اس کا تعین کرنا 'صنعتِ جمع وتقسیم' کہلاتی ہے۔ 'صنعتِ جمع و تقسیم' کی مثال ملاحظہ ہو:

تجھے اور تیرے دشمن کو سدا ہے اوج عالم میں
تجھے تختِ خلافت پر، اسے دارِ سیاست پر

صنعتِ مزاوجہ:

شعر کے دونوں مصرعوں میں دو معنی بطور 'شرط وجزا' اِس طور پر لائے جائیں کہ جو امر پہلے مصرع میں بیان ہو وہی تبدیلیِ الفاظ کے ساتھ دوسرے مصرعے میں بھی لایا جائے تو اِسے 'صنعتِ مزاوجہ' کہتے ہیں۔ رنگین کا یہ شعر 'صنعتِ مزاوجہ' کی ذیل میں آتا ہے:

آہ کیجے تو آن جاتی ہے
اور نہ کیجے تو جان جاتی ہے

رنگین اپنے اس شعر میں 'آہ کرنے سے آن کے جانے' اور 'آہ نہ کرنے سے جان کے جانے' کو 'شرط وجزا' کے ساتھ مرتب کیا ہے۔

صنعت القول بالموجب:

کہنے والے کی بات کا اس کے مقصد ومنشا کے خلاف معنی مراد لینا 'صنعتِ القول بالموجب' کہلاتی ہے۔

وہ نہ آئے تو یہ ہو جائے غلط
کہ بن آئے نہیں مرتا کوئی

صنعتِ رجوع:

کلام میں ایک بات لانا اور پھر خود ہی اسے رد کرتے ہوئے دوسرا مؤقف اختیار کرنا اور مقصد اپنے مؤقف میں بہتری لانا ہو، یعنی مقصد اس کا مدح میں ترجیح اور ترقی ہو، صنعتِ رجوع کہلاتی ہے۔ 'صنعتِ رجوع' کی مثال میں یہ شعر درج کیا جاتا ہے:

مرا وہ خرمنِ نسریں پری کا ہمسر ہے
نہیں نہیں یہ خطا ہے، پری سے بہتر ہے

صنعتِ محتمل الضدین یا صنعتِ توجیہہ:

کلام میں یہ اہتمام کرنا کہ اس میں دو مختلف بلکہ دو متضاد پہلو نکل سکیں، صنعتِ محتمل الضدین یا صنعتِ توجیہہ کہلاتی ہے۔ آتش کے یہاں 'صنعتِ محتمل الضدین یا صنعتِ توجیہہ' کی مثال ملاحظہ کیجیے:

؎ جب سنبھالا اس پری پیکر نے کچھ حسن و شباب
شیعہ سنی ہو گئے ، ہندو مسلماں ہو گئے

دوسرے مصرعے میں دو دو جہتیں ہیں ایک یہ کہ شیعہ نے مذہب اہلِ سنت کا اختیار کیا اور ہندوؤں نے اسلام قبول کرلیا۔ دوسری یہ کہ اہلِ سنت نے مذہب تشیع اختیار کرلیا اور مسلمانوں نے اسلام چھوڑ دیا، ہندو ہو گئے۔

صنعتِ مقابلہ:

شعر کے مصرعِ اوّل میں تو ایسے الفاظ لائے جائیں کہ ان میں کوئی مقابلہ یا تضاد نہ ہو، لیکن مصرعِ ثانی میں دو ایسے لفظ لائے جائیں جو بالترتیب ایک لفظ دوسرے لفظ کی ضد ہو اور یہ مقابلہ دو یا دو سے بھی زیادہ معنی سے کیا جاتا ہے۔ مثلاً

؎ ترک مطلب نے کیا ہے بے نیاز
ہاتھ کھینچا، پاؤں پھیلاتے ہیں ہم

صنعتِ ایہام (توریہ):

شعر میں ایسا لفظ لانا جس کے دو معنی ہوں ایک معنیِ قریب اور دوسرا معنیِ بعید۔ قاری مناسبات کی مدد سے معنیِ قریب کو جلد پالیتا ہے، مگر قائل کی مراد معنی قریب کی بجائے معنی بعید ہوتے ہیں، لیکن قاری کے ذہن میں معنی ِبعید ذرا تامل کے بعد آتے ہیں۔

؎ میکش کو ہوس ایاغ کی ہے
پروانے کو لو چراغ کی ہے

صنعتِ لف ونشر:

شعر میں ترتیب وار چند چیزیں بیان کرنا اور پھر ان چیزوں کے مناسبات بھی ترتیب وار یا بغیر ترتیب کے

بیان کرنا 'صنعتِ لف ونشر' کہلاتی ہے۔ اگر مناسبات کا بیان ترتیب وار ہوتو 'لف ونشر مرتب' اور اگر ترتیب وار نہ ہوتو 'لف ونشر غیر مرتب' کہلائے گی۔ 'صنعتِ لف ونشر مرتب' کی مثال میں بیدؔار کا یہ شعر دیکھیے:

؎ تیرے رخسار و قد و چشم کے ہیں عاشق زار
گل جدا، سرو جدا، نرگسِ بیمار جدا

صنعتِ حسن التعلیل:

حسن تعلیل کے لغوی معنیٰ 'علت بیان کرنے کی خوبی یعنی جدت' کے ہیں جب کہ اصطلاح میں کسی چیز کے وقوع کے واسطے کوئی ایسی علت یا وجہ بیان کی جائے جو اصل وجہ نہ ہو مگر اس میں کوئی شاعرانہ جدت ونزاکت پیشِ نظر رکھی جائے۔ گویا کلام میں کسی بات کے وقوع کی ایسی تعلیل بیان کرنا جو اس کی اصل تعلیل نہ ہو 'صنعتِ حسن التعلیل' کہلاتی ہے۔ غالبؔ کا یہ شعر 'صنعتِ حسن التعلیل' کی بہترین مثال گردانا جاتا ہے:

؎ سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں

صنعتِ استتباع:

شعر میں اگر کسی شخص کی اس انداز سے تعریف کی جائے کہ ایک مدح سے دوسری مدح پیدا ہو جائے تو اسے 'صنعتِ استتباع' کہتے ہیں۔ 'صنعتِ استتباع' کی مثال میں میرؔ کا یہ شعر پیش کیا جاتا ہے:

؎ نگاہِ مست سے جب چشم نے اس کی اشارت کی
حلاوت مے کی اور بنیاد میخانے کی غارت کی

صنعتِ مذہب کلامی:

کلام میں اپنی بات میں وزن پیدا کرنے کے لیے دلیل و برہان لانا 'صنعت مذہب کلامی' کہلاتی ہے۔ چونکہ اہلِ کلام کا طریقہ یہ ہے کہ وہ دلیل و برہان سے کام لیتے ہیں۔ 'صنعتِ مذہب کلامی' کی دو قسمیں ہیں۔

i۔ مذہب فقہی ii۔ مذہب کلامی

اگر کلام قیاس یعنی تمثیل پر مشتمل ہو تو اسے 'مذہب فقہی' کہتے ہیں۔ مذہب کلامی کو دعویٰ با دلیل اور مذہب فقہی کو دعویٰ با تمثیل سمجھنا چاہیے۔ سوؔدا کے یہاں مذہب کلامی کی مثال ملاحظہ کیجیے:

؎ اگر عدم سے نہ ہو ساتھ فکر روزی کا
تو آب و دانہ کو لے کر گہر نہ ہو پیدا

صنعتِ مبالغہ:

کلام میں موصوف کے وصف کو اس کی زیادتی یا کمی کا اظہار کرنے کے لیے اس شدت کا مبالغہ کرنا کہ صفت واقعیت ہی سے خارج ہو جائے 'صنعتِ مبالغہ' کہلاتی ہے۔ 'صنعتِ مبالغہ' کی ایک صورت 'صنعتِ تبلیغ' ہے یعنی کلام میں ایسے الفاظ لائے جائیں کہ مبالغہ آمیز ہونے کے باوجود قریب الفہم ہوں۔ 'صنعتِ تبلیغ' کی مثال میں تسکینؔ کا یہ شعر دیکھیے:

؎ اب یہ حالت ہے کہ ان سا بے درد
میرے بچنے کی دعا مانگے ہے

صنعت ایرادالمثل:

کلام میں اگر ضرب المثل باندھی جائے تو اسے 'صنعت ایرادالمثل' کہتے ہیں۔ 'صنعت ایرادالمثل' کی مثال میں انشاؔ کا یہ شعر پیش کیا جاتا ہے:

؎ اے اشک گرم کر مرے دل کا علاج کچھ
مشہور ہے کہ چوٹ کو پانی سے دھاریے

صنعتِ ادماج:

شعر میں ایسے الفاظ لانا جن سے مجموعی طور پر دو معنی حاصل ہوتے ہوں اور تصریح یا وضاحت کسی خاص معنی کی نہ کی جائے تو اسے 'صنعتِ ادماج' کہتے ہیں۔ غالبؔ کے یہاں صنعتِ ادماج کی مثال دیکھیے:

؎ کیونکر اُس بت سے رکھوں جان عزیز
کیا نہیں ہے مجھے ایمان عزیز

صنعتِ تلمیح:

تلمیح کا لغوی معنیٰ 'اشارہ کرنا' کے ہیں جب کہ اصطلاح میں نظم ونثر میں کسی خاص قصہ یا واقعہ کی طرف اشارہ

کرنا صنعتِ تلمیح کہلاتی ہے۔'صنعتِ تلمیح' کی ذیل میں غالبؔ کا شعر ملاحظہ ہوں:

ابنِ مریم ہوا کرے کوئی
میرے دکھ کی دوا کرے کوئی

ب۔صنائع لفظی

صنعتِ تجنیس:

تجنیس کے لفظی معنیٰ 'دولفظوں کو ایک جنس کا یا ایک جیسا بنا دینا' کے ہیں جب کہ اصطلاح میں اس سے مراد ہے کہ کلام میں دو ایسے لفظ لانا جو صورت، تلفظ یا کسی اور بِنا پہ ایک دوسرے کے مشابہ ہوں مگر ان کے معنی مختلف ہوں صنعت تجنیس کہلاتی ہے۔

صنعتِ تجنیس کی درج ذیل نو اقسام ہیں:

۱۔	تجنیس تام (مماثل و مستوفی)	۲۔	تجنیس مرکب
۳۔	تجنیس مرفوء	۴۔	تجنیس خطی
۵۔	تجنیس محرف	۶۔	تجنیس زائد و ناقص
۷۔	تجنیس مطرف	۸۔	تجنیس مذیل
۹۔	تجنیس مضارع	۱۰۔	تجنیس لاحق

'صنعتِ تجنیس (محرف) کی ذیل میں احسانؔ کا یہ شعر ملاحظہ ہو:

گلے سے لگتے ہی جتنے گِلے تھے بھول گئے
وگرنہ یاد تھیں مجھ کو شکایتیں کیا کیا

صنعتِ اشتقاق:

اگر شعر میں دو ایسے لفظ لائے جائیں جو ایک ہی مادہ یا مصدر سے مشتق ہوں۔تو اسے 'صنعتِ اشتقاق' کہتے

ہیں۔ ’صنعتِ اشتقاق‘ کی مثال میں ذوقؔ کا یہ شعر درج کیا جاتا ہے:

؎ تا صاف کرے دل نہ مے صاف سے صوفی
کچھ سود و صفا علم تصوف نہیں کرتا

صنعتِ شبہ اشتقاق:

شعر میں دو یا دو سے زیادہ ایسے لفظ لائے جائیں جو بظاہر ایک ہی مادہ سے مشتق معلوم ہوتے ہوں لیکن ذرا غور کرنے پر معلوم ہو کہ ان الفاظ کی اصل ایک نہیں ہے۔ ’صنعتِ شبہ اشتقاق‘ کی مثال امانتؔ کا یہ شعر دیکھیے:

سچ اگر پوچھو تو وہ ساعدوں کی جانیں ہیں
کشورِ حسن میں شانوں کی بڑی شانیں ہیں

صاحبِ حدائق البلاغت نے ’شبہ اشتقاق‘ کو علیحدہ صنعت نہیں مانا، اسی لیے انھوں نے صرف ’صنعتِ اشتقاق‘ کا ذکر کیا ہے۔ جب کہ مولوی ذوالفقار ’اشتقاق‘ اور ’شبہ اشتقاق‘ کو تجنیس کی اقسام میں شمار کرتے ہیں۔

صنعتِ تکریر یا تکرار:

شعر میں الفاظ کی تکرار جہاں حسن اور خوبی پیدا کرنے کا باعث بنتی ہے وہاں خوبصورت اور موزوں لفظوں کی تکرار شعر کو ایسا آہنگ عطا کرتی ہے کہ سامعین اس سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے۔

؎ روتے روتے کون سویا خاک پر
ہلتے ہلتے کس کا جھولا رہ گیا

صنعتِ توسیم:

جب کلام میں قافیہ ایسا رکھا جائے کہ ممدوح کا نام اس میں آجائے تو اسے ’صنعتِ توسیم‘ کہتے ہیں۔ اس صنعت کا زیادہ استعمال قصائد میں ملتا ہے۔ تاہم کم کم سہی لیکن غزلیات میں بھی ’صنعتِ توسیم‘ کو استعمال کیا گیا ہے۔ صنعتِ توسیم کی مثال میں یہ شعر درج کیا جاتا ہے:

؎ لیے ساتھ عشرت کا ساماں ہے سہرا
ترے سر محمد علی خاں ہے سہرا

صنعتِ قلب:

شعر میں دو متجانس لفظ ایسے لائے جائیں جن کی ترتیب حروف میں اختلاف ہو یعنی پہلے لفظ کو اُلٹا پڑھا جائے تو دوسرا متجانس لفظ حاصل ہو جائے تو اسے 'صنعتِ قلب' کہتے ہیں۔ یہ صنعت بھی صنعتِ تجنیس کی اقسام میں سے ہے۔ 'صنعتِ قلب' کی تین اقسام ہیں:

(۱) مقلوب کل (۲) مقلوب بعض (۳) مقلوب مستوی

؎ رات بھر مجھ کو غمِ یار نے سونے نہ دیا
صبح کو خوفِ شبِ تار نے سونے نہ دیا

لفظ 'رات' کے حروف کو الٹ کر دیا جائے تو وہ لفظ 'تار' بن جاتا ہے۔

صنعتِ ردّ العجز علی الصدر:

صنائع لفظی میں 'صنعتِ تجنیس' کی طرح 'صنعتِ رد العجز علی الصدر' بھی کثیر الاقسام صنعت ہے۔

ان کے دیکھے سے جو آ جاتی ہے رونق منہ پر
صدر حشو عروض

وہ سمجھتے ہیں کہ بیمار کا حال اچھا ہے
ابتدا حشو عجز

'صنعتِ رد العجز علی الصدر' کی اقسام:

(۱) رد العجز علی الصدر (۲) رد العجز علی العروض (۳) رد العجز علی الابتدا (۴) رد العجز علی الحشو

صنعتِ قطار البعیر:

اگر شعر میں پہلے مصرعے کا آخری لفظ اور دوسرے مصرع کا پہلا لفظ ایک ہو تو اسے 'صنعتِ قطار البعیر' کہتے ہیں۔ غالبؔ کا شعر بطور مثال درج کیا جاتا ہے:

؎ بک رہا ہوں جنوں میں کیا کیا کچھ
کچھ نہ سمجھے خدا کرے کوئی

صنعتِ نظم النثر :

شعر میں الفاظ کی ترتیب ایسی رکھی جائے کہ وہ نثر کی طرح رواں اور سادہ ہو یا کلام موزوں ،نثر کے زیادہ سے زیادہ قریب ہوتو ’صنعتِ نظم النثر‘ کہلاتی ہے۔

صنعتِ متتابع :

اگر کلام میں بات میں سے بات نکالی جائے اور اسی کی متابعت میں الفاظ برابر ترقی کرتے جائیں تو صنعتِ متتابع‘ کہلاتی ہے۔علم بدیع کی کتابوں میں اس صنعت کو زیادہ اہمیت نہیں دی گئی، یہاں تک کہ امام بخش صہبائی نے اپنی کتاب ’حدائق البلاغت‘ اور سجاد بیگ مرزا نے اپنی کتاب ’تسہیل البلاغت‘ میں سرے سے اس صنعت کا ذکر ہی نہیں کیا۔تاہم نجم الغنی نے اس صنعت کا تفصیل سے ذکر کیا ہے۔اور کئی اشعار بطور مثال کے درج کیے ہیں :

ے مرنا ہے خاک ہونا، ہو خاک اڑتے پھرنا
اس راہ میں ابھی تو درپیش مرحلے ہیں

صنعتِ سیاق الاعداد:

کلام میں اعداد (Numbers) کا ذکر کرنا خواہ ترتیب وار ،خواہ بغیر ترتیب کے ’صنعتِ سیاق الاعداد‘ کہلاتی ہے۔

ے چہرۂ مہروش ہے ایک سنبلِ مشک فام دو
حسنِ بتاں کے دور میں ہے سحر ایک شام دو
ایک، دو، چار، پانچ، سات نہیں
کل خطائیں مری معاف کرو

صنعتِ مُسمطّ :

سجع کے لغوی معنی ’کبوتر یا قمری کی آواز‘ کے ہیں جب کہ علمِ بدیع کی اصلاح میں اشعار میں قافیہ کے علاوہ تین تین یا زیادہ سجع یعنی ہم وزن ٹکڑے لانا ’صنعتِ مسمط‘ کہلاتا ہے۔
شعر کے دونوں مصرعوں کے کل الفاظ ایک دوسرے کے ہم وزن یا ہم قافیہ ہوں تو علمِ بدیع کی اصطلاح

میں اسے 'صنعتِ ترصیع' کہتے ہیں۔ شعر 'صنعتِ ترصیع' کی ذیل میں آتا ہے۔

انھیں سوال پہ زعمِ جنوں ہے کیوں لڑیے
ہمیں جواب سے قطعِ نظر ہے کیا کہیے

صنعتِ لزوم مالا یلزم:

جب شاعر اپنے کلام میں کسی ایسے اَمر کولازم کرے جس کی پابندی لازم نہ ہوتو اس صنعت کو 'صنعتِ لزوم مالا یلزم' کہتے ہیں۔

میؔر کے یہاں 'صنعتِ لزوم مالا یلزم' کی مثال ملاحظہ ہو:

رات گزرے ہے مجھے نزع میں روتے روتے
آنکھیں ہو جائیں گی اب صبح کے ہوتے ہوتے

صنعتِ ذوقافیتین:

'صنعتِ ذوقافیتین' کو 'صنعتِ ذوالقوافی' بھی کہتے ہیں۔ جب ایک شعر میں دو یا دو سے زیادہ قوافی کا التزام کیا جائے تو اسے 'صنعتِ ذوقافیتین' کہتے ہیں۔ یہ صنعت بھی صنعتِ تشریع اور صنعتِ منقوص سے مشابہت رکھتی ہے۔

صبا اڑا کے نہ لے جا میرا غبار کہیں
کہ مجھ سے چھوٹنے کا آستانِ یار نہیں

صنعتِ ذوقافیتین مع الحاجب:

اگر شعر میں دو قافیوں کے درمیان ردیف لائیں، تو اسے 'صنعتِ ذوقافیتین مع الحاجب' کہتے ہیں

کلامِ میؔر میں 'صنعتِ ذوقافیتین مع الحاجب' کی مثال ملاحظہ ہو:

عشق کیا سو جان چلی ہے الفت تھی یا کلفت تھی
کوٹے گئے ہیں سب اعضاء یہ محبت تھی یا محنت تھی

صنعتِ تلمیع، ملمع ذولسانین:

شعر میں دو یا دو سے زیادہ زبانیں جمع کرنا صنعتِ تلمیع، ملمع یا ذولسانین کہلاتی ہے۔ یعنی شعر کی عمارت اس طور استوار کی جائے کہ اس میں مختلف زبانوں کے الفاظ کھپ جائیں اس صنعت میں ایک مصرع اردو میں دوسرا فارسی میں یا ایک اردو میں اور دوسرا عربی زبان میں ہوتا ہے۔ میرؔ:

ہے مسلمان ان بتوں سے ہمیں
عشق ہے لا الہ الا اللہ

صنعت تنسیق الصفات:

تنسیق الصفات کے لفظی معنی 'صفتوں کو قاعدہ سے رکھنا' کے ہیں۔ جب کہ علم بدیع کی اصطلاح میں 'تنسیق الصفات' اس صنعت کو کہتے ہیں جس میں کسی شخص یا چیز کی تعریف متواتر صفتوں کے ساتھ یکے بعد دیگرے ترتیب کے ساتھ بیان کی جائے۔

فارسی واُردو شعرأ نے قصائد میں اپنے ممدوحین کی مدح سرائی کرتے ہوئے ان کے گھوڑے، تلوار، ہاتھی وغیرہ کی تعریف کرتے ہوئے مواتر ان کی کئی صفات بیان کی ہیں۔

تیری شمشیر سرِ خصم پہ ہے میداں میں
صاعقہ ، برقِ بلا ، قہر خداوند تعالیٰ

صنعتِ ترافق:

کلام میں دو یا چار مصرعوں کو اس طرح موزوں کرنا کہ جس کو چاہیں مصرع اوّل یا دوم یا سوم یا چہارم کر لیں اور مضمون میں کوئی خلل نہ پڑے۔

اگلے وقتوں کے شاعرانِ کرام
کس قدر خوش نصیب ہوتے تھے

صنعتِ تصریع یا تفریع:

صنعتِ تفریع میں پہلے مصرع کے پہلے ٹکڑے کا آخری حرف اور دوسرے مصرع کے آخری ٹکڑے کا آخری

حرف ایک ہوتا ہے۔ دیبی پرشاد نے اس صنعت کا نام تصریع لکھا ہے۔ اسی طرح صاحبِ حدائق البلاغت کے نزدیک بھی تصریع درست ہے لیکن نجم الغنی اور مرزا محمد عسکری نے تفریع درج کیا ہے۔ میرؔ:

جاتا ہے یار تیغ بکف غیر کی طرف
اے کشتۂ ستم تری غیرت کو کیا ہوا

صنعتِ تضمن المزدوج:

جب کسی شعر میں قوافی کے علاوہ کچھ ایسے الفاظ کا التزام کیا جائے جو باہم قافیہ ہوں 'صنعتِ تضمن المزدوج' کہلاتی ہے۔ 'صنعتِ تضمن المزدوج' کی مثال:

اترے ملک فلک سے یوسف زمیں سے نکلے
ممکن نہیں کہ تجھ سا کوئی کہیں سے نکلے

حواشی وحوالہ جات

۱۔ ابو بشر متیٰ نے ارسطو کی کتاب 'بوطیقا' کے سریانی ترجمے کی مدد سے عربی ترجمہ کیا، جس سے عربوں نے ارسطو کے خیالات کی روشنی میں شاعری اور تاریخ نویسی کا فن سیکھا۔ جب کہ ابنِ رشد نے 'بوطیقا' کی تلخیص کی اور طربیہ کے لیے 'قصائد' اور المیہ کے لیے 'ہجویات' کے الفاظ وضع کیے۔

۲۔ عربوں نے ارسطو کی دوسری کتاب ''رطوریقا''، جو فنِ خطابت سے متعلق تھی، سے ''بوطیقا'' سے زیادہ اثر قبول کیا۔

۳۔ ابوالکلام قاسمی، مشرقی شعریات اور اُردو تنقید کی روایت، نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان، ۲۰۰۲ء، ص ۱۷

۴۔ ایضاً، ص ۱۸

۵۔ مولوی سید احمد دہلوی، فرہنگِ آصفیہ (سوم و چہارم)، مطبوعہ اُردو سائنس بورڈ، لاہور، طبع دوم ۱۹۸۷ء، ص ۳۶۴

۶۔ قدامہ بن جعفر، نقد الشعر، المحقق عبدالمنعم خفاجی، دارالکتب العلمیۃ، بیروت، د۔ت، ص ۱۰۔۲۰

۷۔ یاس عظیم آبادی، مرزا، چراغِ سخن، مجلسِ ترقیِ ادب، لاہور، ص ۲۱۵

۸۔ مزمل حسین، ڈاکٹر، مرتبہ، حدائق البلاغت از امام بخش صہبائی، مثال پبلشرز، فیصل آباد، ۲۰۰۹ء، ص ۲۰۳

۹۔ حمید اللہ شاہ ہاشمی، پروفیسر، فنِ شعر و شاعری اور بلاغت، مطبوعہ اعجاز پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ۲۰۰۶ء، ص ۱۶۷

۱۰۔ یاس عظیم آبادی، مرزا، چراغِ سخن، مجلسِ ترقیِ ادب، لاہور، ص ۲۱۵

۱۱۔ محمد پادشاہ (مؤلف)، ''فرہنگ آنندراج، تہران، کتاب فروشی خیام ۱۳۳۵، ج ا، ص ۸۲۱

۱۲۔ حییم، سلیمان، (مؤلف) ''فرہنگِ جامع (فارسی۔انگلیسی)، تہران، کتاب خانہ و مطبعۂ بروخیم ۱۳۱۲ھ، ج ا، ص ۳۰۰۔۳۰۱

۱۳۔ ایضاً، ص ۱۱۴۵

۱۴۔ مولوی سید احمد دہلوی، فرہنگِ آصفیہ (سوم و چہارم)، مطبوعہ اُردو سائنس بورڈ، لاہور، طبع دوم ۱۹۸۷ء، ص۔۲۸۲

۱۵۔ مرزا سجاد بیگ دہلوی، ''تسہیل البلاغت''، دہلی، محبوب المطابع برقی پریس، ۱۳۳۹ھ، ص ۱۲۳

۱۶۔ تصدق حسین رضوی، مولوی سیّد، (مؤلف) ''لغات کشوری''، لکھنو، مطبع نامی منشی نول کشور، طبع ۱۹، ۱۹۵۲ء، ص ۱۰۱

۱۷۔ عباس آریانپور کاشانی (مؤلف)،فرہنگ کامل جدید (انگلیسی۔فارسی)،تہران،موسسہ چاپ وانتشارات امیر کبیر ۱۹۶۵ء، ج۵،ص۵۱۰۹

۱۸۔ مولوی سید احمد دہلوی،فرہنگِ آصفیہ (جلد سوم و چہارم)،مطبوعہ اُردو سائنس بورڈ، لاہور،طبع دوم ۱۹۸۷ء، ص ۲۰۸

۱۹۔ عبدالحق وعبداللیث صدیقی (مؤلفین)،اُردو لغت تاریخی اصول پر، کراچی،اُردو ڈکشنری بورڈ ۱۹۸۳ء، ج ۵ص ۲۲۳

۲۰۔ علی اکبر دہخدا،(مؤلف)،''لغت نامۂ دہخدا بہ کوشش دکتر محمد معین وسیّد جعفر شہیدی، تہران، چاپ سیروس ۱۳۴۳ھ،ش،شمارہ،حرف 'ت' ص ۷۰۰

۲۱۔ محمد عبداللہ خاں خوشگی (مؤلف)،''فرہنگِ عامرہ''،کراچی،ٹائمز پریس،طبع چہارم،۱۹۵۷ء،ص ۱۵۱

۲۲۔ مولوی سید احمد دہلوی،فرہنگِ آصفیہ (جلد سوم و چہارم)،مطبوعہ اُردو سائنس بورڈ، لاہور،طبع دوم ۱۹۸۷ء،ص ۶۰۸

۲۳۔ شبلی نعمانی،مولانا،''شعر العجم (جلد اوّل)''،الفیصل ناشران وتاجرانِ کتب، لاہور، ۱۹۹۹ء،ص ۹

۲۴۔ نجم الغنی،مولوی، بحر الفصاحت (حصہ ششم و ہفتم)،لاہور،مجلسِ ترقیِ ادب، ۲۰۰۷ء،ص ۶۸۰

۲۵۔ مزمل حسین، ڈاکٹر، مرتبہ، حدائق البلاغت از امام بخش صہبائی، مثال پبلشرز،، فیصل آباد، ۲۰۰۹ء،ص ۸۲

۲۶۔ عبدالحق وابواللیث صدیقی (مؤلفین):''اُردو لغت تاریخی اُصول پر'' جلد اوّل،ص ۴۵۲

۲۷۔ محمد پادشاہ (مؤلف):''فرہنگِ آنندراج'' جلد اوّل،ص ۲۶۹

۲۸۔ محمد رضا جعفری،مؤلف):''فرہنگِ نشرِ نو''،تہران،نشرِ تنویر،طبع سوم،۱۳۷۷،ص ۷۴۷

۲۹۔ سحر بدایونی، دیبی پرشاد، معیار البلاغت،ص ۳۹

۳۰۔ حسن عمید (مؤلف):''فرہنگِ عمید''،تہران، کتاب فروشی محمد حسن علمی،(یک جلد) ۱۳۴۳ھ،ص ۹۳۹

۳۱۔ محمد پادشاہ (مؤلف) فرہنگ آنندراج بہ کوشش محمد دبیر سیاقی، ج ۶،ص ۳۸۴۶

۳۲۔ مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی، سیّد،(مؤلف):''نسیم اللغات''،س ن، ۸۶۸

۳۳۔ مولوی سید احمد دہلوی، فرہنگِ آصفیہ (جلد سوم و چہارم)،مطبوعہ اُردو سائنس بورڈ، لاہور،طبع دوم ۱۹۸۷ء،

ص۵۶۹

۳۴۔ تصدق حسین رضوی، مولوی سید (مؤلف) لغاتِ کشوری، ص۳۹۰

۳۵۔ محمد معین، ڈاکٹر (مؤلف) فرہنگِ فارسی معین، تہران: موسسہ انتشاراتِ امیر کبیر، ۱۳۵۴، ج ۳، ص۳۰۸۳

۳۶۔ عبدالحق وابوالليث صدیقی (مؤلفین): ''اُردو لغت تاریخی اُصول پر'' جلد۱۵، ص۲۱۴

۳۷۔ حسن عمید (مؤلف): ''فرہنگِ عمید''، تہران، کتاب فروشی محمد حسن علمی، (یک جلد) ۱۳۴۳ھ، ص۱۹۹۸ء

۳۸۔ غیاث الدین رام پوری (مؤلف) غیاث اللغات، بہ کوشش منصور ثروت، ص۲۰۷

۳۹۔ مرزا سجاد بیگ دہلوی، ''علم بیان''، لاہور، دوآبہ پریس، س ن، ص۴۴

۴۰۔ مولوی سید احمد دہلوی، فرہنگِ آصفیہ (جلد سوم و چہارم)، مطبوعہ اُردو سائنس بورڈ، لاہور، طبع دوم ۱۹۸۷ء، ص۲۹۱

۴۱۔ سجاد مرزا بیگ، تسہیل البلاغت، ص۱۶۱، ۱۶۳

۴۲۔ نجم الغنی، مولوی، بحرالفصاحت (حصۂ ششم و ہفتم)، لاہور، مجلسِ ترقیِ ادب، ۲۰۰۷ء، بحث کنایہ ص۸۱۲ تا ۸۳۰

۴۳۔ حسن اللغات (فارسی۔اردو)، لاہور، اورینٹل بک سوسائٹی، س ن، ص۱۰۴

۴۴۔ منصف خان سحاب، نگارستان، لاہور، دالتذ کیر، ۱۹۹۸ء، ص۱۷۲

باب سوم

محاسن ومعائبِ شعر

i۔محاسنِ شعر

ii۔معائبِ شعر

محاسن ومعائبِ شعر

ویسے تو اُردو شعریات پر ابھی تک کوئی مبسوط کام نہیں کیا گیا تا ہم اُردو شعریات کے حوالے سے جو بکھرا ہوا کام ملتا ہے اُس کا جائزہ لیا جائے تو ہم دیکھتے ہیں کہ اُردو شعریات کا کل اثاثہ تذکروں یا استاد شعراً کی اصلاحوں کی دین ہے۔ اساتذۂ فن اپنے تلمیذان کو اصلاحیں دیتے ہوئے انھیں محاسن و معائبِ شعر کے حوالے سے بھی آگاہ کرتے تھے تا کہ وہ آئندہ ان عیوب سے بچتے ہوئے ایسے شعر کہیں جو محسنات کے باوصف اعلیٰ وارفع قرار پائیں اور یوں وہ اپنے اساتذہ کے لیے بھی نیک نامی کا باعث بنیں۔

باب دوم کے اختتام پر، میں باب سوم کا آغاز فصیح الملک مرزا داغؔ دہلوی کے 'منظوم پند نامہ' (۱) سے کرتا ہوں، کیونکہ اِس پند نامے کو اگر دونوں ابواب کی تلخیص کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ مزید برآں اِس پند نامے کے مطالعہ سے شعر کے حسن وقبائح کھل کر سامنے آجائیں گے:

اپنے شاگردوں کی مجھ کو ہے ہدایت منظور
کہ سمجھ لیں وہ تہِ دل سے بجا و بے جا
شعر گوئی میں رہیں پیشِ نظر یہ باتیں
کہ بغیر ان کے فصاحت نہیں ہوتی پیدا
چست بندش ہو نہ ہو سست یہی خوبی ہے
وہ فصاحت سے گرا شعر میں جو حرف دبا
عربی فارسی الفاظ جو اُردو میں کہیں
حرفِ علت کا برا ان میں ہے گرنے دینا
الفِ وصل اگر آئے تو کچھ عیب نہیں

لیکن الفاظ میں اُردو کے یہ گرنا ہے روا
جس میں گنجلک نہ ہو تھوڑی بھی صراحت ہے وہی
وہ کنایہ ہے جو تصریح سے بھی ہو اولیٰ
عیب و خوبی کا سمجھنا ہے اک نازک امر
پہلے کچھ اور تھا اب رنگِ زباں اور ہوا
یہی اُردو ہے جو پہلے سے چلی آتی ہے
اہلِ دہلی نے اسے اور سے کچھ اور کیا
مستند اہلِ زباں خاص ہیں دلّی والے
اِس میں غیروں کا تصرف نہیں مانا جاتا
اکثر الفاظ جو دو آتے ہیں اِک معنی میں
ایک کو ترک کیا ،ایک کو قائم رکھا
ترک جو لفظ کیا اب نہیں وہ مستعمل
اگلے لوگوں کی زباں پر وہی دیتا تھا مزا
ہے یہ تعقید بری بھی مگر اچھی ہے کہیں
ہو جو بندش میں مناسب تو نہیں عیب ذرا
شعر میں حشو و زواید بھی برے ہوتے ہیں
ایسی بھرتی کو سمجھتے نہیں شاعر اچھا
جو کسی شعر میں ایطائے جلی آتا ہے
وہ بڑا عیب ہے کہتے ہیں اسے بے معنیٰ
استعارہ جو مزے کا ہو، مزے کی تشبیہ
اس کا اِک لطف ہے، اس کہنے کا ہے کیا کہنا
اصطلاح اچھی، مثل اچھی، ہو بندش اچھی
روزمرہ بھی رہے صاف فصاحت سے بھرا

ہے اضافت بھی ضروری مگر ایسی تو نہ ہو
ایک مصرع میں جو ہو چار جگہ سے بھی سوا
عطف کا بھی ہے یہی حال، یہی صورت ہے
وہ بھی متواتر تو نہایت ہے برا
لفّ و نشر آئے مرتب تو بہت اچھا ہے
اور ہو غیر مرتب تو نہیں ہے بے جا
شعر میں آئے جو ابہام کسی موقع پر
کیفیت اس میں ہے وہ بھی ہے نہایت اچھا
جو نہ مرغوبِ طبیعت ہو بری ہے وہ ردیف
شعر بے لطف اگر قافیہ ہو بے ڈھنگا
ایک مصرع میں ہو تم، دوسرے مصرع میں ہو تو
یہ شتر گربہ ہے میں نے بھی اسے ترک کیا
چند بحریں متعارف ہیں فقط اُردو میں
فارسی میں، عربی میں ہیں مگر اور سوا
شعر میں ہوتی ہے شاعر کو ضرورت اس کی
جب عروض اس نے پڑھا ہے وہ سخنور دانا
مختصر یہ ہے کہ ہوتی ہے طبیعت استاد
دین اللہ کی ہے جس کو یہ نعمت ہو عطا
بے اثر کا نہیں ہوتا کبھی مقبول کلام
کیونکہ تاثیر وہ شے ہے جسے دیتا ہے خدا
ہوتے ہیں دہر میں ہونے کو تو لاکھوں شاعر
کسبِ فن سے نہیں ہوتی کوئی خوبی پیدا
سید احسن جو میرے دوست بھی ، شاگرد بھی ہیں

جن کو اللہ نے دی طبعِ رسا، فکرِ رسا
شعر کے حسن و قبائح جو انھوں نے پوچھے
ان کی درخواست پر اک قطعہ یہ کہا برجستہ
پند نامہ جو کہا داغؔ نے بیکار نہیں
کام کا قطعہ ہے یہ وقت پہ کام آئے گا

نواب مرزا داغؔ نے بڑی تصریح کے ساتھ محاسنِ و معائبِ شعر بیان کر دیے ہیں، جیسا کہ اُنھوں نے کہا ہے کہ یہ قطعہ اپنے ایک شاگرد اور دوست سیّد احسن کی راہنمائی کے لیے لکھا تھا لیکن یہ قطعہ اِس قدر صراحت سے شعر کی خوبیوں اور خامیوں پر روشنی ڈالتا ہے کہ ہر شاعر اِس سے فیض یاب ہوسکتا ہے۔ ذیل میں علماے ادب کے افکار کی روشنی میں محاسنِ شعر اور معائبِ شعر کا اجمالی جائزہ لیا جاتا ہے۔

i۔ محاسنِ شعر

کلام کا عیب سے پاک ہونا بھی اگر چہ شعر کی ایک خوبی ہے لیکن اساتذہ نے بہت سی ایسی خوبیوں اور اوصاف کا ذکر بھی کیا ہے جو شعر کو علویت اور ترفع عطا کرتی ہیں۔ ڈاکٹر سہیل عباس بلوچ محاسنِ شعر کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''کلام کا معائب سے پاک ہونا بھی شعر کے محاسن میں سے ایک ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ شعر میں کچھ اضافی خوبیاں بھی پیدا ہو جاتی ہیں جنھیں ہم محاسنِ سخن کا نام دیتے ہیں۔ سنسکرت شعریات میں اِس کے لیے ''النکار' (زیور) کا لفظ ہے لیکن وہاں النکار سے مراد ظاہری سجاوٹ نہیں بلکہ وہ چیزیں ہیں جو 'پوشیدہ محاسن' (Hidden Charms) کو نمایاں کریں۔ یعنی 'النکار' سے حسن میں اضافہ نہیں ہوتا، بلکہ حسن آشکار ہوتا ہے۔ لہٰذا اگر 'النکار' نہ ہو تو کلام میں حسن بھی نہ ہو کیوں کہ وہ پوشیدہ رہ جائے۔''(۲)

تکرارِ الفاظ (حسین):

عربی اسمِ مؤنث 'تکرار' کا لغوی معنیٰ ''بار بار کہنا، حجت، بحث، ردّ و بدل'' کے ہیں، جب کہ اصطلاحِ بدیع میں کسی قافیہ یا مضمون یا مصرع کو دوبارہ لانا تکرار کہلاتا ہے۔ الفاظ اور حروف کی تکرار عموماً قبیح سمجھی جاتی ہے اور واقعی ہوتی بھی ہے۔ لیکن بعض اوقات تکرار الفاظ کی موجودگی حسنِ شعر کا موجب بھی ہوا کرتی ہے(۳) مثلاً بقول شیفتہؔ:

کس تجاہل سے یہ کہتا ہے کہاں رہتے ہو
تیرے کوچے میں ستمگر ترے کوچے میں

تازگیِ بیان وندرتِ مضمون:

فارسی اسمِ مؤنث 'تازگی' کا لغوی معنیٰ ''پژمردگی کا نقیض۔ طراوت۔ سرسبزی۔ ہراپن، جدت، نیاپن'' کے ہیں جب کہ عربی اسم مؤنث 'ندرت' کا لغوی معنیٰ ''نادر پن۔ کمیابی۔ شاذ و نادر ہونا۔ عمدگی۔ انوکھاپن۔ یکتائی'' کے ہیں۔ تازگیِ بیان ایسی خوبی ہے جو معمولی اور پامال مضمون کو بھی ترفع عطا کرتی ہے۔ میرؔ کے کلام میں تازگیِ بیان اور ندرتِ مضمون کی مثال ملاحظہ ہو:

یاد اُس کی اتنی خوب نہیں میرؔ باز آ
نادان پھر وہ جی سے بھلایا نہ جائے گا

حسنِ ترکیب، خوبیِ استعارہ ولطفِ تشبیہ:

اساتذۂ فن حسنِ ترکیب، خوبیِ استعارہ اور لطفِ تشبیہ کے محاسن کو بہت اہمیت اور بہت بڑا درجہ دیتے ہیں۔ حسرت موہانی نے بھی دیگر اساتذہ کی طرح ان تینوں خوبیاں کا ذکر الگ الگ کرنے کے بجائے ایک ہی جگہ درج کر دینا مناسب خیال کیا ہے۔ میر حسن کے کلام میں حسنِ ترکیب، خوبیِ استعارہ ولطفِ تشبیہ کی مثال ملاحظہ ہو:

ملگجے کپڑوں میں یوں ہے جلوہ گر اُس کا بدن
دھوپ جیسے شام کی ہو یا سحر کی چاندنی

مطابقتِ الفاظ ومضمون:

اساتذۂ فن الفاظِ شعر اور مضمونِ شعر میں مطابقت کا قائم کرنے کو کمالِ سخن سمجھتے ہیں مگر یہ ملکہ بے پناہ تخلیقی قوت اور ریاضتِ سخن کے بعد حاصل ہوتا ہے۔ مشقِ سخن کا نتیجہ ہوا کرتا ہے۔ آتشؔ کے کلام میں مطابقتِ الفاظ و مضمون ملاحظہ ہو:

سوادِ گیسوئے مشکیں میں ظلمت شام کی پائی
بیاضِ گردنِ محبوب میں نورِ سحر دیکھا

آتش نے شام کی سیاہی کے اعتبار سے سوادِ گیسو لکھا اور سپیدۂ سحر کے لحاظ سے بیاضِ گردن لکھا اور یہی مناسب تھا۔

نقلِ قول کی تازگی:

’نقل قول کی تازگی‘ اکثر اوقات شعر کی ترقی کا باعث بنتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ صاحبِ نکات سخن ’نقل قول کی تازگی‘ کے حوالے سے رائے دیتے ہوئے رقمطراز ہیں:

’’نقلِ قول بہر حال مستحسن ہے خصوصاً زمانۂ حاضر میں جب کہ قواعد کی پیروی ضرورت سے زیادہ ہونے لگی ہے اور انگریزی خواں طبقہ کبھی کبھی تو بلاوجہ کبھی ’’اِن ڈائرکٹ اسپیچ‘‘ کے استعمال کو بالعموم ترجیح دینے اور ’’اُس نے کہا کہ میں آج لکھنؤ جاؤں گا‘‘ کی ’’جگہ‘‘ اُس نے کہا کہ وہ آج لکھنؤ جائے گا‘‘ لکھنے لگا ہے۔‘‘(۴)

شاؔد عظیم آبادی کے کلام میں ’نقل قول کی تازگی‘ کی مثال دیکھیے:

میں حیرت و حسرت کا مارا خاموش کھڑا ہوں ساحل پر
دریائے محبت کہتا ہے آ کچھ بھی نہیں پایاب ہیں ہم

شاؔد عظیم آبادی نے دریائے محبت کا قول’’ آ کچھ بھی نہیں پایاب ہیں ہم‘‘ بڑی خوبی اور تازگی سے نقل کیا ہے۔

کنایہ:

شعر کے مضمون کو معمولی عبارت میں ادا کرنے کے بجائے بالکنایہ ادا کرنا بھی منجملہ محسناتِ سخن سمجھا جاتا ہے بشرطیکہ کنایہ اپنی جائز حد کے اندر رہے۔ مومؔن کے کلام میں کنایہ کی ایک عمدہ مثال ملاحظہ ہو:

امتحاں کے لیے جفا کب تک
التفاتِ ستم نما کب تک

مومؔن کہتے ہیں کہ جو ستم امتحان وفا کی غرض سے ہوا ہے دراصل اسے التفات سمجھنا چاہیے۔

سوز وگداز:

سوز و گداز روایتی اور عاشقانہ شاعری کی جان ہے مگر سوز وگداز ایسی خوبی کم کم شعرأ کے کلام ہی میں ملتی ہے۔ کلامِ میرؔ میں یہ خوبی نمایاں ہے، ایک مثال دیکھیے:

فقیرانہ آئے صدا کر چلے
میاں خوش رہو ہم دُعا کر چلے

مصرعوں کا تقابل اور الفاظ کا الٹ پھیر:

اساتذہ قصائد میں اکثر اور غزلیات میں کبھی کبھار مصرعوں کے تقابل اور الفاظ کے الٹ پھیر سے بھی ایک قسم کا حسن پیدا کرتے تھے۔ داغؔ کے یہاں اِس کی خوب صورت مثال ملاحظہ ہو:

شکایت دوست کر سکتے ہیں تیری کر نہیں سکتے
کہیں ایسا بھی ہو سکتا ہے، ایسا ہو نہیں سکتا

پسندیدگی جملۂ انشائیہ بمقابلہ جملۂ خبریہ:

اساتذۂ فن اور مشاق شاعر اس بات سے پوی طرح آگاہ ہیں کہ خبر سے کہیں زیادہ انشأ پر لطف ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ خبر کو بھی انشا بنا لیتے ہیں۔ درج ذیل شعر میں غالبؔ نے کس کمال سے خبر کے پہلو کو ترک کر کے شعر کو نہایت بلیغ کر دیا ہے:

مر گیا پھوڑ کے غالبِ وحشی ہے ہے
بیٹھنا آ کے وہ اُس کا تری دیوار کے پاس

دوسرا مصرع اگر یوں ہوتا:

بیٹھا کرتا تھا جو آ کر تری دیوار کے پاس

یا پھر اِس طرح ہوتا:

ابھی بیٹھا تھا جو آ کر ہی دیوار کے پاس

تو مندرجہ بالا دونوں صورتیں خبر کی تھیں، لیکن غالبؔ نے ” ہے ہے، بیٹھنا آ کے وہ اُس کا تری دیوار کے پاس“ کہہ کر اسے جملۂ انشائیہ بنا دیا ہے، جو لطف پیدا کر رہا ہے۔

تعدُ دِالفاظ وفقراتِ موزوں:

اگر سلیقے اور قرینے سے تعدُ دِ الفاظ اور فقراتِ موزوں کا استعمال کیا جائے تو کلام میں حسن پیدا ہونے کا سبب بنتا ہے۔کلامِ غالبؔ سے 'تعدُ دِالفاظ وفقراتِ موزوں' کی مثال دیکھیے:

بوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغِ محفل
جو تری بزم سے نکلا وہ پریشاں نکلا

سہلِ ممتنع:

سہلِ ممتنع، سادگی وحُسنِ بیان کی اُس خوبی کا نام ہے جو دیکھنے میں انتہائی آسان اور کرنے میں انتہائی مشکل ہو۔جب شعر نثر کے قریب ہوجائے تو وہ شعر،اعلیٰ شعر کی منزل پر پہنچ جاتا ہے۔غالبؔ کے کلام میں سہلِ ممتنع کی مثال ملاحظہ ہو:

جمع کرتے ہو کیوں رقیبوں کو
اِک تماشا ہوا گلہ نہ ہوا

ii۔معائبِ شعر

عیبِ تنافُر:

اساتذۂ فن کے نزدیک 'عیبِ تنافر' ایسا عیب ہے جس سے ہر شاعر کو احتراز کرنا چاہیے۔ جب کسی شعر میں دو ایسے الفاظ آجاتے ہیں جن میں سے پہلے لفظ کا حرفِ آخر وہی ہوتا ہے جو دوسرے لفظ کا حرفِ اوّل ہوتا ہے تو اِن دونوں حرفوں کے ایک ساتھ **تلفظ** میں ایک قسم کا ثقل اور ناگواری پیدا ہو جاتی ہے اسی کا نام عیبِ تنافر ہے۔ اِس سے ہر شاعر کو حتی الامکان احتراز لازم ہے مثلاً

اُس کی چشمِ سیہ ہے وہ جس نے
کتنے جی مارے اِک نگاہ کے بیچ

'سیہ' کی ''ہ'' اور 'ہے' کی ''ہ'' کے باہم ملنے سے عیبِ تنافر کی صورت پیدا ہو گئی ہے۔''(۵)

عیبِ تنافر کی دو قسمیں ہیں:

i۔عیبِ تنافر خفی

ii۔عیبِ تنافر جلی

i۔عیبِ تنافر خفی:

بعض شاعر عیبِ تنافر خفی کی زیادہ پروا اِس لیے نہیں کرتے کیونکہ یہ عیب کچھ زیادہ ناگوار معلوم نہیں ہوتا۔ مگر عیب تو عیب ہوتا ہے۔ یہ عیبِ بظاہر محسوس نہیں ہوتا لیکن غور کرنے کے بعد اِس عیب کے واقعی عیب ہونے میں کوئی شک نہیں رہ جاتا۔ شیفتہؔ کے درج ذیل شعر میں تنافر خفی کا عیب ہے:

غیر سے کب ہوا ہے ترکِ کلام

باتیں تم ہم سے بھی بنانے لگ

پہلے مصرع میں ''کلام'' اور دوسرے مصرع میں 'باتیں تُم' کے ٹکڑے میں بظاہر تنافر محسوس نہیں ہو رہا لیکن 'باتیں' کے آخری دو حروف 'ی اور ں' ہٹنے سے 'تتم' بچتا ہے جس میں تنافر ہے۔ جب کہ پہلے مصرع کا آخری ٹکڑے ترکِ کلام 'ترکک لام' بن جاتا ہے جو 'عیبِ تنافُر جلی' کی ذیل میں آئے گا۔

ii۔عیبِ تنافُر جلی:

عیبِ تنافُر جلی، عیبِ تنافُر کی وہ قسم ہے جس کا وجود بہت زیادہ ناگوار معلوم ہوتا ہے۔ بعض اوقات دو تین حروف اِس انداز سے باہم مدغم ہو جاتے ہیں جو سماعتوں کو مجروح کر دیتے ہیں، مثلاً (غالبؔ):

؎ اپنی گلی میں مجھ کو نہ کر دفن بعدِ قتل
میرے پتے سے خلق کو کیوں تیرا گھر ملے

غالبؔ نے 'خلق کو کیوں' میں 'ق' کے بعد دو 'ک' جمع کر دیے ہیں جو سماعتوں پر گراں گزرتے ہیں، یہ عیبِ تنافُر جلی ہے۔''(۶)

تعقید:

جب شعر ظاہراً اپنے معنوں پر دلالت نہ کر سکے، اسے تعقید کہتے ہیں۔ مولوی نجم الغنی کے نزدیک ''تعقید کے معنیِ اصطلاحی یہ ہیں کہ کلام اپنے معنوں پر بظاہر دلالت نہ کر سکے یعنی دلالت تو ہوتی ہو مگر صریح نہ ہو۔ اور یہ دو قسم ہے: تعقیدِ لفظی اور تعقیدِ معنوی۔''(۷)

i۔تعقیدِ لفظی
ii۔تعقیدِ معنوی

i۔تعقیدِ لفظی:

اگر الفاظ کی تقدیم و تاخیر اور وصل و فصل کے باعث کلام میں خلل یا خرابی پیدا ہو جائے تو اسے تعقیدِ لفظی کہتے ہیں۔ غالب کا شعر دیکھیے:

؎ لیتا نہ اگر دل تمھیں دیتا کوئی دم چین
کرتا جو نہ مرتا کوئی دن آہ و فغاں اور

شعر کا مفہوم یہ ہے کہ اگر تمھیں دل نہ دیتا تو کوئی دم چین لیتا اور اگر نہ مرتا تو کوئی دن اور آہ و فغاں کرتا، لیکن تعقیدِ لفظی کی وجہ سے شعر کے مطالب و معانی سمجھنے میں دشواری ہو رہی ہے۔

تعقیدِ معنوی:

تعقیدِ معنوی یہ ہے کہ عبارت میں خیالات باریک یا نامشہور قصّہ یا کسی طرح کی مشکل بات لکھیں اور جب تک بہت خوض و تامل نہ کریں، اس کا سمجھنا دشوار ہو:

؂ یک الف بیش نہیں صیقلِ آئینہ ہنوز
چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا

غالبؔ یہ کہنا چاہتے ہیں کہ صیقل سے جو خط آئینے پر پڑتا ہے وہ ہو بہو الف کی طرح ہوتا ہے اور اپنا چاک گریبان بھی بصورت الف تھا۔ اِس کی سیکڑوں شکلیں بدل گئیں تو معلوم ہوا کہ عشق گریبان دَری میں آئینہ مبتدی ہے جب کہ شاعر کا گریباں منتہی ہے۔

حسرتؔ موہانی تعقید کے حوالے سے بالکل نئی اور اچھوتی توجیہہ پیش کرتے ہیں:

؂ منصور تجھے عشق کا ٹک مانیو احسان
پستی سے بلندی کے تئیں دار نے کھینچا

پہلے مصرع میں جملہ ''عشق کا ٹک مانیو احسان'' قوسین یا بریکٹ کے اندر ہونا چاہیے اِس طرح:

؂ منصور تجھے (عشق کا ٹک مانیو احسان)
پستی سے بلندی کے تئیں دار نے کھینچا

اِس جملے کے درمیان میں آجانے سے شعر میں عیبِ تعقید پیدا ہو گیا ہے مگر تحریر کے اِس انگریزی اسلوب کا حسن کے قدیم کلام میں پایا جانا دلچسپی سے خالی نہیں۔(۸)

نقصِ روانی۔ قسم اوّل عمومی:

شعر میں روانی کا نقص بھی ایک ایسا عیب ہے جس کی ناگواری مسلم ہے۔ اِس کی کئی صورتیں عام طور پر نو مشق شعرأ کے کلام میں اور کبھی کبھی پختہ مشق اساتذہ کے اشعار میں بھی پائی جاتی ہیں۔ پہلی صورت یہ ہے کہ شعر میں الفاظ یکے بعد دیگرے ایسے جمع ہو جائیں کہ اِن کا زبان سے روانی کے ساتھ نکلنا ممکن نہ ہو۔ مثلاً غالبؔ:

؎ حسرت اے ذوق خرابی کہ وہ طاقت نہ رہی
عشق پرِ عُربدہ کی گوں تنِ رنجور نہیں

مصرعِ ثانی میں 'پرِ عُربدہ کی گوں' یہ چاروں لفظ پے در پے اِس قسم کے آ گئے ہیں کہ صفائی اور روانی کے ساتھ زباں سے بے تکلف ادا نہیں ہو سکتے۔

نقصِ روانی قسم دوم خصوصی موسوم بہ ضعف خاتمہ:

جب کسی مصرع کے آخر میں روانی کا نقص واقع ہوتا ہے تو مزید ناگوار گزرتا ہے۔ نقصِ روانی کے اس عیب کو ضعفِ خاتمہ کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ ہوسؔ کے اس شعر میں ضعفِ خاتمہ کا عیب ملاحظہ ہو:

؎ قیسِ آوارہ کی غربت میں کٹی ساری عمر
پھر فلک نے نہ اسے روئے وطن دکھلایا

ہوسؔ کے اِس شعر میں 'ساری عمر' کا ٹکڑا ضعفِ خاتمہ کے عیب کا باعث بن رہا ہے۔ اگر ہم شعر کے پہلے مصرع اِس طرح پڑھیں تو پھر ہمیں احساس ہوگا کہ 'ساری عمر کا ٹکڑا' کس طرح مصرع کی روانی کو متاثر کر رہا ہے:

؎ قیسِ آوارہ کی غربت میں کٹی عمر تمام

شُتر گربہ:

حسرتؔ موہانی، شوقؔ نیموی سے اتفاق کرتے ہوئے لکھتے ہیں، ''بقولِ حضرت شوقؔ نیموی ایک ہی چیز کو تعظیم اور تحقیر دونوں کے ساتھ استعمال کرنا شُتر گربہ ہے۔ اِس کو شُتر گربہ اِس لیے کہتے ہیں کہ اُونٹ اور بلی میں جو مناسبت ہے وہی صیغہ جمع و مفرد کلماتِ تعظیم و تحقیر میں بھی ہے جیسے:

؎ پاس جب سے ہمارا یار نہیں
دل کو اِک دم مرے قرار نہیں

دوسرے شعر میں 'ہمارا' صیغہ جمع ہے اور 'مرے' صیغہ واحد۔ یہ شُتر گربہ ہے اور معیوب۔ متقدمین و متوسطین میں سے اکثر اور متاخرین اور معاصرین میں سے بھی بعض شعرا نے اِس باب میں کافی احتیاط سے کام نہیں لیا ہے اور جا بجا اِن کے کلام میں یہ عیب نمودار ہوا کرتا ہے۔ (۹)

شکستِ ناروا:

اُردو میں ' شکستِ ناروا' کے عیب کی نشاندہی کرنے کا سہرا حسرتؔ موہانی کے سر ہے۔ اس عیب کی وضاحت کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں: '' فارسی اور اُردو کی شاعری میں بحریں مروج ہیں اِن میں سے بعض کی خصوصیت یہ ہے کہ پڑھنے میں ہر مصرعے کے دو ٹکڑے ہو جایا کرتے ہیں ایسے تمام اشعار میں اگر مصرعوں کے ٹکڑے علاحدہ علاحدہ نہ ہو سکیں بلکہ ایسا ہو کہ کسی لفظ یا فقرے کا ایک حصہ ایک ٹکڑے میں اور دوسرا حصہ دوسرے ٹکڑے میں لازمی طور پر آتا ہو تو یہ بات یقیناً معیوب سمجھی جائے گی اور شاعر کی کمزوری پر دلالت کرے گی۔ شکست ناروا اِسی عیب کا نام ہے مثلاً (غالبؔ):

؎ نہ گیا خیال زلفِ سیہ جفا شعاراں
نہ ہوا کہ صبح ہووے شب تیرہ روزگاراں

یہاں 'زلفِ سیہ' کا پہلا حصہ یعنی 'زلف' مصرعِ اوّل کے پہلے ٹکڑے میں اور دوسرا حصہ یعنی مصرع کے دوسرے ٹکڑے میں واقع ہے۔ عیبِ شکستِ ناروا کہتے ہیں۔'' (۱۰)

حشو:

شعر، اور بطورِ خاص غزل کا شعر زائد لفظ کا بوجھ اٹھانے کا متحمل نہیں ہو سکتا کیونکہ لفظِ زائد شعر کے حسن کو متاثر کرتا ہے۔ حشو، اُس زائد لفظ کو کہتے ہیں جس کو حذف کرنے سے کلام میں حسن پیدا ہو جائے اور ظاہر ہے کہ جس شے کا حذف وجودِ حسن کے باعث ہو، اس کی موجودگی شعر میں یقیناً معیوب ہو گی مثلاً (میرؔ):

؎ سمجھا تلک نہ اپنے تو سود و زیاں کو میں
مانا کیا خدا کی طرح ان بتوں کو میں

میرؔ کے شعر میں 'تو' بالکل زائد ہے۔ (۱۱)

تکرارِ الفاظ (قبیح):

اکثر اوقات الفاظ اور حروف کی تکرار خواہ وہ شعر کے ایک ہی مصرع میں ہو یا دونوں میں قبیح خیال کی جاتی ہے اور واقعی ہوتی بھی ہے۔ اِس کے برعکس اساتذۂ فن کے اشعار میں تکرارِ الفاظ (حسین) ہوتی ہے جو محاسنِ شعر میں سے ہے۔ اسی لیے تکرارِ الفاظ کو 'حسین و قبیح' دونوں پہلوؤں سے دیکھا جاتا ہے۔ غالبؔ کے کلام میں

تکرارِالفاظ (قبیح) کی مثال ملاحظہ ہو:

ابھی آتی ہے بو بالش سے اس کی زلفِ مشکیں کی
ہماری دید کو خوابِ زلیخا عاد بستر ہے

پہلے مصرعِ میں حرف 'کی' تکرار بغایت قبیح واقع ہوئی ہے اگرچہ مصرع اِس طرح لکھا جاتا۔ حسرتؔ موہانی نے غالب کے مصرع میں ذرا سے تصرف یا تبدیلی سے اس عیب یا خرابی کے رفع ہونے کی کامیاب مثال پیش کی ہے:

ابھی آتی ہے بو بالش سے اس گیسوئے مشکیں کی (۱۲)

نقصِ تکرارِ ردیف:

اساتذۂ فن، تکرارِ ردیف یا تقابلِ ردیفین کو بھی عیب گردانتے ہیں۔ بعض اوقات شعر کے پہلے مصرع میں ردیف تو موجود ہوتی ہے لیکن قافیہ نہیں ہوتا۔ حالانکہ شعر کے لیے قافیہ ضروری ہے، ردیف نہیں۔ تکرارِ ردیف یا تقابلِ ردیفین یا توارِدِ ردیف کا عیب، پڑھنے اور سننے دونوں صورتوں میں ناگوار گزرتے ہیں۔ عدمؔ کا یہ شعر نقصِ تکرارِ ردیف کی ذیل میں ہوتا ہے:

تبسم کی سزا کتنی کڑی ہے
گلوں کو کھل کے مُرجھانا پڑا ہے

پہلے مصرع میں 'کڑی'، 'پڑا' کا قافیہ نہیں ہے، لیکن ردیف 'ہے' دونوں مصرعوں میں موجود ہے جو بہت کھلتی ہے۔

حواشی وحوالہ جات

۱۔ داغ دہلوی، ''ہدایت نامہ''، مشمولہ: ابر احسنی اور اصلاحِ سخن''، عنوان چشتی ونعیم الدین رضوی، (مرتبین)، نئی دہلی، اُردو سماج، ۱۹۹۰ء، ص ۶۵، ۶۶

۲۔ سہیل عباس بلوچ، ڈاکٹر، اصلاحِ سخن کی روایت، لاہور، مجلسِ ترقی ادب، ۲۰۰۸ء، ص ۱۴۱

۳۔ حسرت موہانی، نکاتِ سخن، کراچی، غضنفر اکیڈمی، ۱۹۸۷ء، ص ۲۱۸۔۲۲۱

۴۔ ایضاً، ص ۳۲۳۔۳۲۶

۵۔ ایضاً، ص ۱۱۷

۶۔ حسرت موہانی، نکاتِ سخن، کراچی، غضنفر اکیڈمی، ۱۹۸۷ء، ص ۱۱۹

۷۔ نجم الغنی، مولوی، بحرالفصاحت (حصۂ ششم وہفتم)، لاہور، مجلسِ ترقیِ ادب، ۲۰۰۷ء، ص ۳۹۸

۸۔ نجم الغنی، مولوی، بحرالفصاحت (حصۂ ششم وہفتم)، لاہور، مجلسِ ترقیِ ادب، ۲۰۰۷ء، ص ۳۹۹

۹۔ حسرت موہانی، نکاتِ سخن، کراچی، غضنفر اکیڈمی، ۱۹۸۷ء، ص ۱۳۳۔۱۳۷

۱۰۔ حسرت موہانی، نکاتِ سخن، کراچی، غضنفر اکیڈمی، ۱۹۸۷ء، ص ۱۷۴

۱۱۔ حسرت موہانی، نکاتِ سخن، کراچی، غضنفر اکیڈمی، ۱۹۸۷ء، ص ۱۹۴۔۱۹۵

۱۲۔ حسرت موہانی، نکاتِ سخن، کراچی، غضنفر اکیڈمی، ۱۹۸۷ء، ص ۲۱۱۔۲۱۲

باب چہارم

بیسویں صدی میں اُردو غزل: تخلیقی رویّے اور رجحانات

الف) بیسویں صدی کی اُردو غزل: پس منظر و پیش منظر
ب) اُردو غزل ماقبلِ اقبالؔ
ج) عہدِ اقبال اور رومانوی تحریک: غزل کے رجحانات ومیلانات
د) ترقی پسند تحریک اور اُردو غزل
ر) حلقۂ اربابِ ذوق اور اُردو غزل
ز) جدیدیت، نوترقی پسندی، لسانی تشکیلات، ہیئتی تجربات اور اُردو غزل

بیسویں صدی میں اُردوغزل: تخلیقی روّیے اور رجحانات

پس منظر وپیش منظر:

۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی نے جہاں برصغیر کی سیاسی تاریخ کو یکسر تبدیل کر کے رکھ دیا وہاں ادبی تاریخ میں بھی کئی ایک انقلابی تغیرات کا باعث بنی۔ مسلمان جو کم وبیش ایک ہزار سال تک برصغیر کے حاکم رہے وہ نہ صرف محکوم، بلکہ دوسرے درجے کے محکوم بن گئے۔ اِسی طرح قصیدہ وغزل ایسی معتبر وتوانا اصنافِ سخن کو بھی بقا کے مسائل نے آ گھیرا۔ حسنِ اتفاق دیکھیے کہ مذکورہ دونوں اصنافِ سخن ہم ہیئت وہم مزاج ہیں۔

۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کی ناکامی، اُردو شاعری اور بطورِ خاص اُردو غزل میں فنی وموضوعاتی ہر دو حوالوں سے تغیر وتبدل کا باعث بنی۔ سیاسی وسماجی انقلاب نے ہندوستان کی تہذیب پر بھی بہت گہرے اثرات ڈالے۔ انگریزوں کی آمد نے جہاں ہندوستان میں صنعتی وسائنسی انقلاب کے دروازے کھول دیے وہاں ہمارا اندازِ معاشرت بھی بدل کر رکھ دیا۔ ڈاکٹر وقار احمد رضوی اس حوالے سے رقمطراز ہیں:

> ''۱۸۵۷ء کے ہنگاموں نے برِصغیر کی سیاسی، معاشی، تہذیبی اور ثقافتی زندگی کو متاثر کیا۔ اِس ناکامی کے بعد شکست خوردگی، بربادی، مایوسی اور افسردگی کے جذبات پیدا ہوئے۔ سقوطِ دہلی پر شعرائ نے شہر آشوب کے علاوہ جو مرثیے لکھے وہ غزل کی form میں ہیں جن کو غزلِ مسلسل کہا جا سکتا ہے۔ اِن غزلوں میں جذبات کی فراوانی ہے جو غزل کی جان ہے۔''(۱)

الف۔ سرسیّد تحریک اور اُردو غزل:

۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی نے اگرچہ ہندوستان کے سیاسی وسماجی، تہذیبی وثقافتی اور علمی وادبی حالات کو تبدیل کر کے رکھ دیا لیکن سقوطِ دہلی نے مسلمانوں کو خود احتسابی کے عمل سے گزرنے کا موقع بھی فراہم کیا۔ مسلمان قوم کو از سرِ نو منظّم کرنے کے لیے اکثر شعرا اُوادبا سر سیّد احمد خاں کی عقلیت پسندی وحقیقت نگاری کی تحریک سے وابستہ ہو گئے۔

تحریکِ علی گڑھ نے مسلمانوں کو یکجا و منظّم کرنے کے لیے اُن کی ذہن سازی کو ضروری خیال کیا اور شاعری کے مقابلے میں نثر کو ترجیح دی۔ تہذیب الاخلاق نے مذکورہ تحریک کی تبلیغ وتفسیر میں نمایاں کردار ادا کیا۔ علی گڑھ تحریک نے گویا شاعری کو مکروہ اور غزل کو حرام قرار دے دیا۔ غزل کی محبت میں اپنے وطن پانی پت سے ہجرت کر کے دستِ غالبؔ پر بیعت کرنے والے مولانا الطاف حسین حالیؔ ایسے عمدہ غزل گو کا اپنے عقیدۂ شاعری سے رجوع کرنا اور اصلاحِ غزل کا بیڑا اٹھانا، انقلاب نہیں تو اور کیا ہے۔ سرسید احمد خان اور اُن کے رفقاً کا خیال تھا کہ ہمارے تخلیق کاروں نے اپنی توانائیاں عشقیہ اشعار کہہ کر ضائع کی ہیں اور یوں علم وادب کو نا قابلِ تلافی نقصان پہنچایا ہے۔ اِس تناظر میں سرسیّد رقمطراز ہیں:۔

> ''ہماری زبان کے علم وادب میں بڑا نقصان یہ تھا کہ نظم پوری نہ تھی۔ شاعروں نے اپنی ہمت عاشقانہ غزلوں اور واسوختوں اور مدحیہ قصیدوں اور ہجر کے قطعوں اور قصہ وکہانی کی مثنویوں میں صرف کی تھی'' (۲)

علی گڑھ تحریک نے ادب برائے زندگی کے نظریے کو فروغ دیتے ہوئے عقل وخرد کو وجدان اور جذبے پر فوقیت دی۔ اگر ہم دورِ سرسیّد سے پہلے کے ادب کا جائزہ لیں تو ہم دیکھتے ہیں کہ اصنافِ شاعری ہی کو ادب خیال کیا جاتا تھا۔ تاہم علی گڑھ تحریک کے زیرِ اثر شعراً وادباً نے جدید شاعری، ناول نگاری، انشائیہ نگاری، تاریخ نگاری اور صحیفہ نگاری ایسی اصنافِ سخن کو وہ عروج وکمال بخشا کہ اُردو علمی وعقلی علوم کی زبان کے طور پر روشناس ہوئی۔ ڈاکٹر انور سدید، علی گڑھ تحریک کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''حقیقت یہ ہے کہ سرسیّد کو جس قوم سے واسطہ تھا وہ شدت سے ماضی پسند

تھی۔ سرسیّد ایک نظر مستقبل کی طرف دیکھتے تو دوسری نظر ماضی پر بھی ڈال لیتے۔ یوں اُنھوں نے نوجوان مستقبل اور بوڑھے ماضی کو بیک وقت ہم قدم رکھنے کی کوشش کی۔ چنانچہ علی گڑھ تحریک نہ پوری طرح کلاسیکی تھی اور نہ رومانی۔ بلکہ اُسے نو کلاسیکی نو رومانی عناصر کی امتزاجی تحریک قرار دیا جائے تو زیادہ موزوں ہوگا۔'' (۳)

ب۔ انجمن پنجاب اور اُردو غزل:

علومِ شرقیہ کے محبّ و دلدادہ گورنمنٹ کالج لاہور کے بانی پرنسپل ڈاکٹر لائٹنر کی بصیرت و تفکر اور محمد حسین آزاد کی ادبی ریاضت و لیاقت نے انجمن پنجاب کی تحریک کو ایک فعال ادبی کردار عطا کیا۔ ہندوستان بھر سے شعرأ و ادبأ لاہور میں سکونت پذیر ہوئے، اِن میں مولانا الطاف حسین حالؔی، مولوی کریم الدین احمد، مولوی سیّد احمد دہلوی، پنڈت من پھول وغیرہم شامل تھے۔ انجمن پنجاب کے پلیٹ فارم سے طرحی مشاعروں کی طرز پر نظمیہ مشاعروں کا آغاز ہوا۔ شعرأ دیے گئے عنوان پر نظم لکھ کر مشاعرے میں پڑھا کرتے تھے۔ یوں انجمن پنجاب نے، مشاعروں کے روایتی انداز کو بدل کر رکھ دیا۔ اِس تناظر میں ڈاکٹر وقار احمد رضوی لکھتے ہیں:۔

''اِن مشاعروں سے اُردو میں جدید شاعری کے نئے دور کا آغاز ہوا۔ اِس لحاظ سے لاہور کے مشاعرے اُردو ادب میں ایک تاریخی اہمیت رکھتے ہیں۔ اِن مشاعروں کی ایک خاص خوبی یہ تھی کہ اِن کے ذریعہ مشاعروں میں مصرعِ طرح پر غزلیں کہنے کے قدیم رواج کو ختم کر دیا گیا'' (۴)

غزل کی تنگ دامانی اور جدید تقاضوں کا ساتھ نہ دینے کی پاداش میں حالؔی اور آزادؔ نے نظم کا پرچم بلند کرتے ہوئے غزل کے خلاف احتجاج شروع کر دیا۔ اب غزل ایک دوہرے عذاب کا شکار ہوگئی، اگر وہ اپنے روایتی راستے پر گامزن رہتی تو اُسے بھرپور مزاحمت کا سامنا تھا اور اگر جدید موضوعات کو اپنے دامنِ دل میں جگہ دیتی تو پھر وہ اپنا منفرد انداز اور آواز برقرار نہ رکھ سکتی تھی۔ جب اُردو غزل پر زوال آیا تو شعرائے اُردو، نظم نگاری اور انگریزی نظموں کے تراجم کرنے لگے۔

کارپردازانِ انجمن پنجاب نے بھی غزل کو رد کرتے ہوئے نظم کو ترجیح دی، کیونکہ اُن کے نزدیک نظم ہی جدید تقاضوں سے ہم آہنگ ہو کر شاعری کا فریضہ سرانجام دے سکتی تھی اور نئی اور جدید شاعری نظم ہی کی ہیئت میں کی جا سکتی تھی۔ نئی شاعری کا مشاعرہ دراصل بے جا مبالغہ آرائی اور استعارہ نگاری کے خلاف ایک طرح کا ردِعمل تھا۔ ڈاکٹر انور سدید، انجمن پنجاب کی تحریک کا تجزیہ اور نتائج بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

> ''تحریک انجمن پنجاب ایک جامع، ہمہ جہت اور مکمل ادبی تحریک تھی۔ اِس تحریک نے اُردو نظم اور نثر دونوں کو یکساں طور پر متاثر کیا۔ شاعری میں غزل کے تسلط کو اور تنقید و تحقیق میں تذکرہ نگاری کی حاکمیت کو ختم کرنے کی سعی کی۔ انگریزی علوم کے فروغ نے اِس تحریک کو قوت اور توانائی عطا کی۔ اور یوں نہ صرف لفظ کا نیا استعمال وقوع میں آیا بلکہ طرزِ احساس و اظہار میں بھی نمایاں تبدیلی پیدا ہوئی۔''(۵)

انجمن پنجاب کے مشاعروں کی وجہ سے نظم، صفِ اوّل کی صنفِ سخن قرار پائی۔ حالؔی کی غزل مخالف 'اصلاحِ غزل کی تحریک' اور اسی طرح اسماعیل میرٹھی اور عبدالحلیم شرؔر کی بدولت نظمِ آزاد نے غزل کو متروک صنفِ شاعری بنا کر رکھ دیا۔ لیکن غزل کو تادیر منظرِ عام سے ہٹائے رکھنا ممکن نہ تھا کیونکہ ایسا لگتا ہے کہ غزل نے آبِ حیات پی رکھا ہے۔ نظم کے لیے سازگار اُس دور میں بھی کچھ ایسے غزل گو شعراُ تھے، جو بڑی ثابت قدمی سے صنفِ غزل کی بقا کے لیے تگ و دو کرتے رہے اور بالآخر غزل ایک وقار اور شان کے ساتھ بیسویں صدی میں داخل ہوئی۔

ج۔اُردو غزل ماقبلِ اقبال :

انیسویں صدی کے ربعِ آخر کے دوران میں شاعری اور بالخصوص غزل کو مردود صنفِ سخن قرار دے کر غزل سے قطعِ تعلق کرنے کا فیشن عام ہو گیا،لیکن اس سب کے باوجود شعراؑ کی خاطر خواہ تعداد ایسی بھی تھی جنھیں غزل کے ظرف پر اعتماد تھا اور وہ سمجھتے تھے کہ غزل میں ہر طرح کے موضوعات کو بطریقِ احسن باندھا جا سکتا ہے۔ڈاکٹر رشید امجد،انیسویں صدی اور بیسویں صدی کی غزل کے رجحانات پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''انیسویں صدی کی غزل میں خصوصاً دو رجحانات نمایاں ہیں اوّل یاسیت اور آہ و بکا کی منتشر لہریں اور دوم مقصدیت کا ایک کچا پن۔بیسویں صدی کے ابتدائی عشروں میں اقبال کے جدید تصورات اور فرد کی آزادی کے تصور نے غزل کو ایک نئے مزاج سے آشنا کیا۔یہ پوری صدی انکشافات کی صدی ہے اور اس کے ساتھ ہی یہ صدی نو آبادیاتی نظام کے ٹوٹنے کی صدی ہے۔''(۶)

دبستانِ لکھنو کے غزل گو شعراؑ نے ملٹن اور حالؔی کی، کی گئی شعر کی تعریف کے تتبع میں غزل کے مروجہ رنگِ تغزل میں اصلیت، سادگی اور داخلیت کے رنگ بھی شامل کیے۔اِسی طرح دبستانِ دہلی کے غزل گو شعراؑ نے غزل کی قدیم روایات کو نئے موضوعات اور نئے اسالیب سے ہم آہنگ کیا۔اِس کا نتیجہ یہ ہوا کہ غزل نے ایک بار پھر عبدالحلیم شرؔر اور اسمٰعیل میرٹھی کی آزاد نظم کی تحریک، جو فنی ناپختگی کی وجہ سے اپنی ساکھ برقرار نہ رکھ سکی تھی، کو پچھاڑ کر رکھ دیا۔جن شعراؑ نے غزل کے اس نازک دور میں بھی غزل کے علَم کو بلند رکھا اور اُردو غزل کے احیا کا سہرا اپنے سر سجایا ان میں اکبؔر الہٰ آبادی، شادؔ عظیم آبادی، صفؔی لکھنوی، بیخوؔد دہلوی، ثاقبؔ لکھنوی، سائلؔ دہلوی، حسرتؔ موہانی، فانؔی بدایونی، نوحؔ ناروی، عزیؔز لکھنوی، آرزو لکھنوی، اصغرؔ گونڈوی، یاس یگانہ چنگیزی اور جگؔر مراد آبادی کے نام نمایاں ہیں۔یہ وہ شعراؑ تھے جو اُردو غزل کو گوشہ نشینی سے اٹھا کر دوبارہ مجلسی زندگی میں لے آئے۔

اکبرؔ الٰہ آبادی:

لسان العصر سیّد اکبر حسین اکبرؔ الٰہ آبادی (۱۸۴۶ء۔۱۹۲۱ء) کے یہاں لکھنوی و دہلوی دونوں دبستانوں کی خصوصیات ملتی ہیں۔ شاید وہ پہلے غزل گو شاعر تھے جنھوں نے سماجی و معاشرتی موضوعات کو غزل کے پیرائے میں بیان کیا۔ کلاسیکی اندازِ تغزل کے حامل اکبرؔ کے یہاں وجدان اور قلبی و داخلی محسوسات کو عقلی مشاہدات پر تفوق حاصل ہے۔ انھوں نے جہاں روایتی، متصوفانہ اور فلسفیانہ موضوعات کو غزلیہ پیرایہ عطا کیا وہاں انھوں نے سماجی و معاشرتی موضوعات کو بھی طنز و مزاح کے پیرائے میں نظم کے بجائے غزل کی ہیئت میں پیش کر کے غزل کے مخالفین کا منہ بند کر دیا جو غزل کی تنگ دامانی کے خلاف مہم چلا رہے تھے۔ اکبرؔ اپنے بلند تخیل، ذہنِ رسا اور شوخ طبیعت کی وجہ سے طنزیات کے بادشاہ اور اپنے عہد کے عکاس تھے۔ اکبرؔ کے چند اشعار بطور نمونہ:

؎ ہم آہ بھی کرتے ہیں تو ہو جاتے ہیں بدنام
وہ قتل بھی کرتے ہیں تو چرچا نہیں ہوتا

؎ ہنگامہ ہے کیوں برپا تھوڑی سی جو پی لی ہے
ڈاکا تو نہیں مارا چوری تو نہیں کی ہے

؎ یا الٰہی یہ کیسے بندے ہیں
ارتقا پر بھی آدمی نہ ہوئے

شادؔ عظیم آبادی:

سیّد علی محمد، شادؔ (۱۸۴۶ء۔۱۹۲۷ء) کا خاندان اپنے مؤثر اثر و رسوخ کی وجہ سے حکمرانوں کے قریب رہا یہی وجہ ہے کہ دہلی پر مسلسل بیرونی حملوں سے تنگ آ کر اُن کا خاندان عظیم آباد منتقل ہو گیا اور عظیم آباد میں بھی اُن کو شاہی خلعت عنایت ہوئی اور اُن کا خاندان عزت و احترام سے رہنے لگا۔ علی محمد نے معاشی و سماجی حوالے سے ایک مضبوط کاندان میں آنکھ کھولی۔ جوانی کی دہلیز پر قدم رکھتے ہی اُنھوں نے اپنی آبائی جائیداد کو بڑی بے دردی سے

اُڑانا شروع کیا۔لیکن اِس دوران میں وہ شعر گوئی کی طرف متوجہ ہوئے۔مرثیہ نگاری میں اُنھوں نے مرزا دبیر اور غزل گوئی میں فریادؔ عظیم آباد اور پھر میرؔ، غالبؔ اور پھر مومنؔ سے بھی کسبِ فیض کیا۔یہی وجہ ہے کہ اُن کے یہاں دہلوی اور لکھنوی دونوں رنگ پائے جاتے ہیں۔دبیرؔ وانیسؔ کے تتبع میں جذبات نگاری اور سوز و گداز، میرؔ کے تتبع میں سادگی و سلاست اور فصاحت، غالبؔ کے تتبع میں فلسفیانہ اندازِ فکر اور مومنؔ کے تتبع میں معاملہ بندی ایسے شعری اظہار کی وجہ سے شادؔ کی غزل کو نہ صرف اپنے عہد کی بڑی غزل قرار دیا جاتا ہے بلکہ میرؔ و غالبؔ کے بعد اُنھیں تیسرا بڑا غزل گو شاعر سمجھا جاتا ہے۔نمونۂ کلام ملاحظہ کیجیے:

میں حسرت و حیرت کا مارا خاموش کھڑا ہوں ساحل پر
دریائے محبت کہتا ہے آ کچھ بھی نہیں پایاب ہیں ہم

سنی حکایتِ ہستی تو درمیاں سے سنی
نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم

خموشی سے مصیبت اور بھی سنگین ہوتی ہے
تڑپ اے دل! تڑپنے سے ذرا تسکین ہوتی ہے

صفیؔ لکھنوی:

سیّد علی نقی، صفیؔ لکھنوی (۱۸۶۲ء۔۱۹۵۰ء) کا شمار اُن غزل گو شعراً میں ہوتا ہے جنھوں نے برصغیر کی بدلتی ہوئی ادبی صورتِ حال کے پیشِ نظر لکھنوی غزل میں اجتہاد کا بیڑا اُٹھایا اور لکھنوی غزل کو سوقیانہ موضوعات سے پاک کیا۔اُنھوں جدید اور مغربی مضامین کو بھی غزل کا موضوع بنایا یہی وجہ ہے کہ اُن کی غزل لکھنوی مزاج کے بجائے دہلوی مزاج رکھتی ہے۔اِسی لیے صفیؔ کو جدید طرزِ احساس کا حامل شاعر کہا جا سکتا ہے۔اُنھوں نے عاشقانہ مضامین کو سلیس و سادہ اور پُر درد انداز میں بیان کر کے اپنی غزلوں میں تخیل کو ترفع اور مضامین کو جدت عطا کی ہے۔صاحبانِ ''تاریخِ ادبِ اُردو'' نے صفیؔ لکھنوی کی غزل گوئی کے حوالے سے لکھا ہے:

''اُردو غزل کی اصلاح میں آپ نے نمایاں حصہ لیا۔آپ کے عاشقانہ کلام میں وہ جلا ملتی ہے جو مہارت اور ذہنِ سلیم کے شعری عمل سے پیدا ہوتی

ہے۔ زبان نہایت صاف، شیریں اور طرزِ بیان انوکھا ہوتا ہے۔‘‘ (۷)

صفؔی کے نمائندہ اشعار ملاحظہ ہوں:

؎ غزل اُس نے چھیڑی مجھے ساز دینا
ذرا عمرِ رفتہ کو آواز دینا

؎ آکر جو نہیں جاتی وہ ہے شبِ تنہائی
جاکر جو نہیں آتی وہ عمرِ گریزاں ہے

بیخؔود دہلوی:

غالبؔ، مومن اور داغؔ سے حاملِ اکتساباتِ فن سیّد وحید الدین، بیخؔود دہلوی (۱۸۶۲ء۔۱۹۵۵ء) کا شمار اساتذۂ فن میں ہوتا ہے۔ یہاں تک کہ زبان کے سب بڑے شاعر مرزا داغ بھی اپنے جس شاگرد کی زباندانی اور شاعری کے معترف ہیں، وہ بیخؔود ہی ہیں ۔اُن کی غزل میں دہلوی زبان کا لطف اور چاشنی ،اندازِ بیان کا حسن اور فصاحت اُنھیں اہم غزل گو کے منصب پر فائز کرتی ہے۔ جانشینِ داغؔ، بیخؔود دہلوی نے غالبؔ اور مومؔن کے رنگ میں بھی غزلیں کہیں۔ اُن کے چند نمائندہ شعر ملاحظہ ہوں:

؎ اب نام بھی نہ لوں گا تمام عمر
مجھ سے خطا ہوئی مجھے بخشو کسی طرح

؎ دل سے نکل گیا کہ جگر سے نکل گیا
تیرِ نگاہِ یار کدھر سے نکل گیا

؎ غیر کی بزم سے آئے تھے عیادت کے لیے
یاد ہے یاد ہے وہ آپ کا احساں مجھ کو

ثاقبؔ لکھنوی:

مرزا ذاکر حسین، ثاقبؔ (۱۸۶۲ء۔۱۹۵۵ء) کے یہاں میرؔ کی زبان اور غالبؔ کا تخیل مثالیہ ہے اور وہ اُن

دونوں استاذ الاساتذہ کا اتباع اپنے لیے باعثِ اعزاز سمجھتے ہیں۔ثاقبؔ زود گوئی کے بجائے سوچ سمجھ کر شعر کہتے تھے۔یہی وجہ ہے کہ اُن کے تخیل کی پرواز بلند ہے۔اُن کے تغزل میں غزل کے عام مفہوم یعنی وارداتِ حسن و عشق کے بجائے زندگی کی فلسفیانہ توجیہہ ہے۔الفاظ نپے تلے اور مصرعے پھڑک دار ہوتے ہیں۔اُن کے پورے دیوان میں لطافت و پاکیزگی کلام پائی جاتی ہے۔سادگی اور مضمون آفرینی اُن کی غزلوں کی نمایاں خصوصیات ہیں۔ثاقبؔ لکھنوی کے چند نمائندہ شعر ملاحظہ ہوں:

ؔ زمانہ بڑے شوق سے سن رہا تھا
ہمیں سو گئے داستاں کہتے کہتے

ؔ باغباں نے آگ دی جب آشیانے کو مرے
جن پہ تکیہ تھا وہی پتے ہوا دینے لگے

ؔ دیارِ دل میں میں کہیں دوست کا پتا نہ ملا
وہ بد نصیب ہوں کعبے میں بھی خدا نہ ملا

سائلؔ دہلوی:

مرزا سراج الدین، سائلؔ (۱۸۶۷ء۔۱۹۴۵ء) کا یہ تعارف اُن کے لیے باعثِ اعزاز تھا، وہ کہتے ہیں:

جنابِ داغؔ کے داماد ہیں، ہم دلی والے ہیں

سائلؔ، داغؔ کے چہیتے شاگرد بھی تھے لیکن داغؔ کے دیگر شاگردوں کی طرح اُن کے یہاں الفاظ کا چناؤ اور روزمرہ و محاورے کا برجستہ اور برمحل استعمال ہے۔یہی وجہ ہے کہ اُن کی غزلیات میں بھرتی کے اشعار خال خال ملتے ہیں۔سائلؔ اپنے تصورِ فن اور نظریۂ شعر کو بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> ''میرے کلام میں نہ فلسفہ ہے نہ الٰہیات، نہ استعارہ ہے نہ تشبیہات، میں تو صرف اپنے گھر کی زبان اور اپنے شہر کی بولی ٹھولی، ٹوٹے پھوٹے لفظوں میں ادا کرتا ہوں۔''(۸)

سائلؔ کے چند شعر بطور نمونہ ملاحظہ ہوں:

؎ فصلِ گل اب آ گئی وحشت کا ساماں دیکھیے
سنگِ طفلاں دیکھیے، خارِ مغیلیاں دیکھیے

؎ محتسب تسبیح کے دانوں پہ یہ گنتا رہا
کن نے پی، کن نے نہ پی، کن کن کے آگے جام تھا

؎ یہ بھی کوئی رونا ہے کہ دو اشک بھر آئے
آنکھوں میں لہو بن کے دل آئے ، جگر آئے

؎ لے کے دل مجھ سے کہا میرا ہے یا آپ کا
مضطرب دل ہو کے اُن سے خود ہی بولا آپ کا

حسرتؔ موہانی:

اُردو غزل کے دورِ انحطاط میں صنفِ غزل میں طبع آزمائی کرنے والے سیّد فضل الحسن، حسرتؔ موہانی (۱۸۷۵ء۔ ۱۹۵۱ء) نے فنِ شاعری میں اُردو کے اہم ترین شعرأ سے استفادہ کیا۔ وہ خود کہتے ہیں:

؎ غالبؔ و مصحفیؔ و میرؔ و نسیمؔ و مومنؔ
طبعِ حسرتؔ نے اٹھایا ہے ہر استاد سے فیض

حسرتؔ موہانی کی غزل تہذیب وشائستگی ،تغزل ،رنگینی اور رعنائی جیسے فنی وسائل سے جدید عصری مسائل کو خوب صورت انداز میں بیان کرتے ہیں۔شروع شروع میں آپ غالبؔ اور بعد ازاں مومنؔ اور جرأت کے لب ولہجہ سے متاثر ہوئے۔لب ولہجہ میں تازگی اور اندازِ بیان میں قدرت رکھنے کی وجہ سے جلد ہی اُنھوں نے اپنا رنگ بنالیا۔ حسرت کے چند اشعار بطور نمونۂ کلام:

؎ اُس محوِ تغافل کی جفا میرے لیے ہے
صد شکر کہ اتنا تو روا میرے لیے ہے

؎ نگاہِ یار جسے آشنائے راز کرے
وہ اپنی خوبیِ قسمت پہ کیوں نہ ناز کرے

ایسے بگڑے کہ پھر جفا بھی نہ کی
دشمنی کا بھی حق ادا نہ ہوا
توڑ کر عہدِ کرم نا آشنا ہو جایئے
بندہ پرور جایئے، اچھا خفا ہو جایئے

فانؔی بدایونی:

شوکت علی خاں، فانؔی (۱۸۷۹ء۔۱۹۴۱ء) کے پردادا گورنر صوبہ بدایوں، دادا تحصیلدار، والد پولیس ملازم اور خود ناکام وکیل۔محل نما آبائی حویلی کا نیلام اور بیٹی کا عہدِ غربت میں انتقال، یہ سب وہ واقعات ہیں جن سے فانؔی کی شاعری وجود پذیر ہوتی ہے۔وہ کہتے ہیں:

فانی ہم تو جیتے جی وہ میت ہیں بے گوروکفن
غربت جس کو راس نہ آئی اور وطن بھی چھوٹ گیا

میرؔ و غالبؔ کے اسلوب سے اکتساب سے اُنھوں نے اپنا ایسا رنگ و آہنگ ایجاد کیا جو اُنھیں بیسویں صدی کے اہم جدید غزل گو شاعر کے منصب پر متمکن کرتا ہے۔اُنھوں نے فلسفہ و تفکر سے غزل کو تازگی اور شعریت عطا کی۔ڈاکٹر ارشد محمود ناشادؔ، فانؔی کی غزل کا فنی و عروضی جائزہ لیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''فانؔی نے متوسط اوزان میں کم غزلیں کہی ہیں، بلند اور کوتاہ اوزان چوں کہ ان کی طبیعت اور مزاج سے ہم آہنگ تھے اس لیے اوزان میں ان کی غزلیں نغمگیت کی تاثیر سے مالا مال ہیں۔چھوٹی بحر میں فانؔی نے میرؔ کے رنگ میں ایسے بے مثل شعر کہے ہیں جو سہلِ ممتنع کی خصوصیت کے حامل ہیں۔''(۹)

فانؔی کا نمونۂ کلام ملاحظہ ہو:

نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم
رہا یہ وہم کہ ہم ہیں سو وہ بھی کیا معلوم
زمانہ برسرِ آزار تھا مگر فانؔی

تڑپ کے ہم نے بھی تڑپا دیا زمانے کو
اک معما ہے سمجھنے کا نہ سمجھانے کا
زندگی کاہے کو ہے خواب ہے دیوانے کا
ذکر جب چھڑ گیا قیامت کا
بات پہنچی تری جوانی تک

نوحؔ ناروی:

میر نجف علی نے نوحؔ (۱۸۷۹ء۔۱۹۶۲ء) کے شعری ذوق کی تہذیب کی جب کہ امیرؔ مینائی اور داغؔ نے فنی وسائل کو تخلیقی عمل کی انجام دہی میں، اُن کی دستگیری کی۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کا کلام پیچیدہ و پُر تکلف نہیں بلکہ سہل و سلیس ہے۔ وہ سہلِ ممتنع میں بہت عمدہ اشعار کہتے ہیں۔ تغزل ان کی غزلوں کی خاص خوبی ہے۔ داغؔ کے قابلِ ذکر تلامذہ ہونے کی وجہ سے وہ لفظوں کے الٹ پھیر، محاورہ اور روزمرہ کے استعمال، زبان کی سادگی اور سب سے بڑھ کر سہلِ ممتنع سے کام لیتے ہوئے اپنے شعروں میں لطف پیدا کرتے ہیں۔ نوحؔ ناروی کا نمونۂ کلام ملاحظہ ہو:

آپ جن کے قریب ہوتے ہیں
وہ بڑے خوش نصیب ہوتے ہیں
غم ہو کہ لطف تم نے مجھے یاد تو کیا
گو بھول کر ہی یاد کیا، یاد تو کیا
کعبہ یہی ہے، دیر یہی، طور بھی یہی
اِس بے دلی سے دل کی حقیقت نہ پوچھیے

عزیزؔ لکھنوی:

میرؔ و غالبؔ اور مومنؔ کے تتبع نے مرزا محمد ہادی، عزیزؔ لکھنوی (۱۸۸۲ء۔۱۹۳۵ء) کی غزل کو دبستانِ دلی کی خصوصیات سے ہمکنار کیا۔ یہی وجہ ہے کہ اُردو زبان کو جس انداز میں عزیزؔ لکھنوی سمجھتے ہیں کم کم شعرا سمجھتے ہیں۔ اُن

کا دعویٰ بجا لگتا ہے:

عزیزؔ لکھنوی ہم موجبِ بابِ فصاحت ہیں
کوئی اُرد و کو کیا سمجھے کہ جیسا ہم سمجھتے ہیں

عزیزؔ لکھنوی کا شمار اُن شعرأ میں ہوتا ہے جنھوں نے حالیؔ کی اصلاحِ غزل کی تحریک کے بعد غزل کو جدید افکار ونظریات سے ہم آہنگ کرنے میں بھرپور کردار ادا کیا۔''عزیز لکھنوی کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ لکھنوکی پُر تکلف فضا میں نشو ونما کے باوجود اُنھوں نے غزل میں واقعیت، اصلیت اور سادگی پیدا کی۔ اُن کی غزل کی جو قدیم روایتیں پائی تھیں ان میں جدید مذاقِ سخن اور زمانے کے تقاضوں کے مطابق مواد وہیئت اور لفظ ومعنی کے اضافے کیے اور لکھنوی غزل میں تبدیلی کی۔''(۱۰) عزیزؔ لکھنوی کے چند اشعار بطور نمونہ ملاحظہ ہوں:

اپنے مرکز کی طرف مائلِ پرواز تھا حسن
بھولتا ہی نہیں عالم تری انگڑائی کا

ذات واحد مگر اوصاف اضافی ہیں جدا
حسن اور عشق میں اِک حرف کم و بیش نہیں

دل نے دنیا نئی بنا ڈالی
اور ہمیں آج تک خبر نہ ہوئی

آرزوؔ لکھنوی:

سیّد انور حسین، آرزوؔ (۱۸۸۲ء۔۱۹۵۱ء) کا شمار بھی اُن چند شعرأ میں ہوتا ہے جنھوں نے اُردو کو خالص زبان اور غزل کو عام بول چال کی زبان بنانے کی سعی کی۔ اُنھوں نے لکھنوی ہونے کے باوجود دہلوی رنگ اپنایا، روزمرے اور محاورے کو قرینے سے برتا، الفاظ کا انتخاب سلیقے سے کیا اور بڑے کمال سے عروضی آہنگ استعمال کیا۔ اُن کی غزل میں شعریت وتغزل بھی ہے اور بیان کی سادگی بھی۔

مختلف اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کرنے والے آرزوؔ لکھنوی کا اصل میدان غزل ہے۔ اُن کی غزل میں درد اور محبت کی کسک محسوس ہوتی ہے۔ اُن کی غزل کی زبان سادہ وشیریں اور برجستہ ہونے کی وجہ سے بھرپور تاثر رکھتی

ہے۔ آرزؔو کے منتخب اشعار دیکھیے:

؎ رہنے دو تسلی تم اپنی دکھ جھیل چکے دل ٹوٹ گیا
اب ہاتھ ملے سے ہوتا ہے کیا جب ہاتھ سے ناوک چھوٹ گیا

؎ لطفِ بہار کچھ نہیں گو ہے وہی بہار
دل کیا اُجڑ گیا کہ زمانہ اُجڑ گیا

؎ خموشی میری معنی خیز تھی، اے آرزؔو کتنی
کہ جس نے جیسا چاہا ویسا افسانہ بنا ڈالا

اصغؔر گونڈوی:

طبعاً بھی رجائی ہونے کی وجہ سے اصغر حسین، اصغؔر (۱۸۸۴ء۔۱۹۳۶ء) کو طربیہ شاعر کہا جا سکتا ہے۔ قانع طبع اصغؔر کی غزل کا مزاج بھی رجائیت سے بھرپور ہے۔ اُن کی غزل میں غم کا دریا نہیں بلکہ زندگی اور خوشیوں کا سمندر ٹھاٹھیں مارتا ہوا نظر نواز ہوتا ہے۔ اِسی لیے عوام کے بجائے خواص اُس کی غزل کو پسند کرتے ہیں۔ اُن کی غزل خیال و فکر کو نہایت شگفتہ انداز میں بیان کرتی ہے۔

اصغؔر نے اپنی غزلوں میں لفظوں کو اِس سلیقے سے برتا ہے کہ اُن کی شاعری پڑھتے ہوئے قاری اپنے آپ کو ایک نغماتی فضا اور رومانی کیفیت میں محسوس کرتا ہے۔ اصغؔر کے چند اشعار بطور نمونہ حاضرِ خدمت ہیں:

؎ رند جو ظرف اٹھا لیں وہی ساغر بن جائے
جس جگہ بیٹھ کے پی لیں وہی میخانہ بنے

؎ وہ نغمہ بلبلِ رنگیں نوا اِک بار ہو جائے
کلی کی آنکھ کھل جائے، چمن بیدار ہو جائے

؎ اللہ رے دیوانگیِ شوق کا عالم
اِک رقص میں ہر ذرۂ صحرا نظر آیا

یاس یگانہ چنگیزی:

تبحرِ علمی، تخلیقی لیاقت اور انانیت کی وجہ سے مرزا واجد حسین، یگانہ (۱۸۸۴ء۔۱۹۵۶ء) نے اپنے ہم عصروں کی راہ پر چلنے کے بجائے غزل کو ایک نیا مزاج اور آہنگ دینے کی کوشش کی اور کسی حد تک اس کوشش میں کامیاب بھی ہوئے۔ اُن کی غزل میں ندرتِ خیال اور روانی و بے ساختگی ہے جب کہ اُن کے شعری مذاق میں پاکیزگی۔

غالب شکنی نے اُنھیں بہت شہرت دی۔ حالاں کہ اُن کی غزلوں کا بہ نظرِ غائر مطالعہ کیا جائے تو یہ بات پایۂ ثبوت کو پہنچتی ہے کہ غالب کے اسلوب اور شعری آہنگ کے اتباع ہی سے یگانہ منفرد نظر آتے ہیں۔ یگانہ کے چند منتخبہ اشعار ملاحظہ ہوں:

ے خودی کا نشہ چڑھا آپ میں رہا نہ گیا
خدا بنے تھے یگانہ مگر بنا نہ گیا

ے ماتم سرائے دہر میں کس کس کو روئیے
اے وائے دردِ دل نہ ہوا دردِ سر ہوا

ے مری بہار و خزاں جس کے اختیار میں تھی
مزاج اُس دلِ بے اختیار کا نہ ملا

جگر مرادآبادی:

جب ہوائے اصلاحِ غزل اور بادِ ترقی پسندی کے سامنے چراغِ غزل آخری سانس لے رہا تھا تو ایسے میں جن غزل گو شعرا نے فانوس کا کردار ادا کیا، ان میں ایک معتبر نام علی سکندر، جگر (۱۸۹۰ء۔۱۹۶۰ء) کا ہے۔ جگر کو یہ اعزاز بھی حاصل ہے کہ اُن کی شاعری اور زبان داغ کی سادگی کا ماحصل ہے۔ جگر کو اپنے ہم عصر شعرا میں جو فنی وسائل ممتاز و معتبر کرتے ہیں وہ اُن کی غزل میں موسیقیت اور شعریت کے عناصر ہیں۔ اُن کی غزل خوابیدہ جذبات و احساسات کو بیدار کرتی ہے۔ جگر کے چند شعر بطور نمونہ پیش ہیں:

؎ یوں زندگی گزار رہا ہوں ترے بغیر
جیسے کوئی گناہ کیے جا رہا ہوں میں

؎ اے محتسب نہ پھینک، ارے محتسب نہ پھینک
ظالم شراب ہے، ارے ظالم شراب ہے

؎ اللہ رے ہستیِ شاعر
قلب غنچے کا، آنکھ شبنم کی

د۔ رومانی تحریک:

رومانویت ، ادب وفن کی ایک ہمہ گیر تحریک کی شکل میں اٹھارویں اور انیسویں صدی میں جلوہ افروز ہوئی۔ڈاکٹر محمد حسن اپنی کتاب ''اردو ادب میں رومانی تحریک'' کا آغاز اِن الفاظ میں کرتے ہیں:

> ''کلاسیکیت ،رومانویت اور حقیقت پسندی ،ان تین لفظوں میں یورپ کے فن کی کئی صدیوں کی سرگذشت ہے۔''(۱۱)

خیالات وتصورات کو بیان کرنے میں رومانویت کے علاوہ کوئی بھی اصطلاح موجود نہیں ہے۔اسی طرح رومانی تحریک ایک وسیع اور ہمہ گیر تحریک کے طور پر سامنے آئی۔جس نے صرف ادب ہی نہیں انسانی زندگی کے تمام شعبوں اوراس کی سوچ اور عمل کے انداز کو بھی متاثر کیا۔انسانی نظامِ فکر میں یہ اساسی اور بنیادی تبدیلی جدید انسان کا سب سے بڑا کارنامہ ہے۔کلاسیکیت نے انسانی نظامِ فکر کو کوئی ڈیڑھ ہزار سال تک مقید رکھا،رومانویت نے اس کو نہ صرف آزادی دلائی بلکہ اِس نظامِ فکر نے بہت سے جدید نظریوں، رویّوں اور تحریکوں کو جنم بھی دیا۔(۱۲)انیسویں صدی کے ربع آخر میں سائنسی علوم اور مغربی تہذیب نے ہندوستان میں اپنی جڑیں مضبوط کرنا شروع کیں تو سرسید کی تحریک نے بھی انگریزی تعلیم کا علم بلند کیا اور 'چلو تم اُدھر کو ہوا ہو جدھر کی' کے مصداق سائنس اور فلسفے ہی کو اجتماعی فلاح و بہبود کا راستہ خیال کیا،جس طرح ہر عمل کا ایک ردِ عمل ہوتا ہے سوعلی گڑھ تحریک کی ٹھوس عقلیت پسندی نے رومانی تحریک کے لیے حالات سازگار کردیے۔

رومانیت، بظاہر تصوریت اور ماورائیت کے عناصر سے وجود پذیر ہوتی ہے،لیکن اگر بنظرِ غائر دیکھا جائے تو بغاوت،رومانیت کا سب سے اہم اور غالب عنصر ہے۔معاشرے کی تہذیبی،سماجی اور معاشرتی اقدار سے انحراف اور بغاوت کرنا،اور پھر حال سے آنکھیں چُرا کر ماضی یا مستقبل میں پناہ لینا رومانیت ہے۔

فکری حوالے سے اُردو شعر وادب کو سب سے پہلے جس چیز نے متاثر کیا وہ علی گڑھ کی مقصدیت وعقلیت پسندی تھی۔ادب برائے زندگی کے تصور نے اُردو شعری روایت میں رخنہ اندازی کی،جس نے اُردو ادب کی عمارت میں ایسا شگاف ڈال دیا جو آج تک کوششِ بسیار کے باوجود نہیں پاٹا جاسکا۔

چنانچہ بہت جلد علی گڑھ تحریک کے خلاف رومانی نوعیت کا ردِ عمل ظاہر ہونا شروع ہو گیا اور جذبہ و تخیل کی وہ رو جسے علی گڑھ تحریک نے روکنے کی کوشش کی تھی، سطح پر اُبھرے بغیر نہ رہ سکی۔ جذباتی سطح پر اِس ردِ عمل کو مثبت صورت میں محمد حسین آزاد، میر ناصر علی دہلوی اور عبدالحلیم شرؔر نے اُبھارا اور ان اسالیب کو فروغ دینے کی کوشش کی جن میں ادیب کا تخیل جذبے کی جوئے تیز رو کے ساتھ چلتا ہے اور قلم اس کے وجدان سے رہنمائی حاصل کرتا ہے۔(۱۳) انیسویں صدی کے آخری چند عشروں میں فرد کے بجائے اجتماعیت کو فروغ ملا۔ کئی ایک ایسی تحریکیں رو بہ عمل تھیں جنھوں نے انفرادیت کو اجتماعیت کے ماتحت و تابع کر دیا تھا۔ اسی طرح بیسویں صدی کے اوائل میں جب انگریزی کو تدریس کا مستقل جزو بنا دیا گیا تو ہندوستانی نوجوانوں کو مغرب کے رومانی شعرأ کے براہِ راست مطالعے کا موقع ملا۔(۱۴) ڈاکٹر وزیر آغا ہندوستان میں رومانیت کے فروغ کی وجہ سائنسی علوم کو قرار دیتے ہیں۔ اُن کے نزدیک بیسویں صدی میں علوم کی ترقی نے انسان کے سارے تیقن کو پارہ پارہ کر دیا اور اسے محسوس ہونے لگا کہ وہ مرکزِ کائنات نہیں رہا اور ماحول کے ساتھ اس کا رشتہ ٹوٹ گیا ہے۔ جب وہ بنیاد ہی لرزہ براندام ہو جس پر معاشرے کی عمارت کھڑی ہو تو انسان قدرتی طور پر متخیلہ کو بروئے کار لاتا ہے تا کہ ایک بہتر اور خوب تر جہان کا نظارہ کر سکے۔(۱۵) سر عبدالقادر کے رسالہ 'مخزن' کو اگر ہم رومانویت کا نقطۂ آغاز قرار دیں تو بے جا نہ ہو گا۔ اپریل ۱۹۰۱ء میں مخزن کی اشاعت نے رومانی رجحان و میلان کو فروغ دیا۔ ڈاکٹر محمد خاں اشرف لکھتے ہیں:

> ''مخزن کے اجرأ کو اس لیے اردو میں رومانی تحریک کا نقطۂ آغاز قرار دیا جا سکتا ہے کہ اس اقدام سے ان تمام نئے آثار، رجحانات اور جدید خیالات کو ایک ترجمان اور سٹیج مل گیا جو اُردو ادب میں کچھ عرصے سے فروغ پا رہے تھے۔ مخزن بیک وقت رومانوی تحریک کا محرک، ترجمان، پیام بر، علم بردار اور مشعل بردار ثابت ہوا۔'' (۱۶)

'رومانوی تحریک' ایک طاقتور ادبی و فکری تحریک تھی جو ۱۹۰۱ء سے ۱۹۳۵ء تک اُردو ادب میں فروغ پذیر رہی۔ یہ وہی تحریک تھی جس نے علامہ اقبال، حفیؔظ جالندھری، اخترؔ شیرانی اور جوشؔ ملیح آبادی جیسے شاعر، سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتح پوری، ابوالکلام آزاؔد، مہدی افادی، سجاد انصاری، مجنوں گورکھپوری اور چودھری افضل حق جیسے انشا پردازوں کو جنم دیا۔ اس تحریک نے اتنے عظیم فنکاروں، شاعروں اور ادیبوں کو پیدا کیا ہے کہ ان میں سے ہر ایک خود تحریک سے بھی عظیم تر نظر آتا ہے۔ اس تحریک نے اُردو ادب کو اس شدت کے ساتھ متاثر کیا ہے کہ بیسویں صدی میں

اُردو کا مزاج رومانوی نظر آتا ہے۔ یہاں تک کہ ترقی پسند تحریک بھی اپنے اہم ترین شعبوں میں رومانوی تحریک ہی کا تسلسل ہے(۱۷) علامہ اقبال کو رومانویت کا نقطۂ عروج قرار دیا جاتا ہے۔ اگر ان کی شاعری کا بہ نظرِ غائر مطالعہ کیا جائے تو ہم دیکھتے ہیں کہ حالؔی و اکبؔر دو ایسے شاعر ہیں جنھوں نے فکری طور پر اقبال کو متاثر کیا۔ علامہ اقبال نے مذکورہ دونوں شاعروں کا تتبع کرتے ہوئے اپنی غزلوں میں بھی قومی و ملی اور مقصدی و اصلاحی مضامین باندھے۔ یہاں تک کہ اکبؔر کے رنگ میں مزاحیہ اشعار بھی کہے۔ اقبال کی غزلوں میں بھی وہی مضامین ملتے ہیں جو ان کی نظموں میں بیان ہوئے ہیں:

؎ خیرہ نہ کر سکا مجھے جلوۂ دانشِ فرنگ
سرمہ ہے میری آنکھ کا خاکِ مدینہ و نجف

؎ علاجِ درد میں بھی درد کی لذت پہ مرتا ہوں
جو تھے چھالوں میں کانٹے نوکِ سوزن سے نکالے ہیں

علامہ اقبال نے اپنے افکار و خیالات سے کئی ایک شعرا کو متاثر کیا جنھوں نے اقبال کی مقصدی شاعری کی روایت کو آگے بڑھایا۔ اس طرح نظم کے عروج کے زمانے میں بھی غزل کا چراغ جلتا رہا۔☆ درج ذیل شعرا اقبالؔ کی شاعری اور رومانی تحریک سے متاثر ہوئے:

چکبستؔ لکھنوی:

اقبالؔ کے مقلدِ اوّل، پنڈت برج نرائن، چکبستؔ لکھنوی (۱۸۸۲ء-۱۹۲۶ء) نے اپنی غزل وطنیت اور قومیت کے مضامین کے لیے وقف کر دی۔ اگرچہ اُنھوں نے آغاز میں رنگِ آتش اور لکھنوی طرزِ غزل کا اتباع کرتے ہوئے خالص تغزل میں ڈوبے ہوئے اشعار کہے لیکن بعد ازاں اقبال کے تتبع میں شاعری کی۔ اُنھوں نے غزل کی لفظیات کو بھی نئے معانی عطا کیے۔

چکبست نے حالؔی کے مقدمے کے تتبع اور اقبال کی تقلید میں اپنی غزل کو سادگی و روانی عطا کرتے ہوئے اُسے بیسویں صدی کے حالات و واقعات سے ہم آہنگ کیا۔ اُن کے یہاں تازہ تشبیہات و استعارات اور نئے تلازمات اُس عہد کی مجموعی صورتِ حال ہمارے سامنے لاتے ہیں۔ چکبست کے نمائندہ اشعار پیشِ خدمت ہیں:

؎ نیا مسلک، نیا رنگِ سخن ایجاد کرتے ہیں
عروسِ شعر کو ہم قید سے آزاد کرتے ہیں
؎ زندگی کیا ہے ؟ عناصر میں ظہورِ ترتیب
موت کیا ہے؟ انھیں اجزا کا پریشاں ہونا

تلوک چند محرومؔ:

شاعرِ انسانیت تلوک چند محرومؔ (۱۸۸۷ء۔۱۹۶۶ء) نے حالیؔ و اکبرؔ اور اقبالؔ کے تتبع میں نظموں کے ساتھ ساتھ غزلیں بھی کہیں۔اُن کی غزلوں میں جدید و قدیم کا حسین امتزاج ملتا ہے۔ایک طرف جہاں اُن کی غزلیں خوب صورت فارسی تراکیب سے مزین ہیں وہاں دوسری طرف سادگی و رنگینی اُن کی غزلوں کو سہلِ ممتنع کی منزل پر پہنچاتی ہے۔نظم میں اُنھوں نے مناظرِ فطرت جب کہ غزل میں انسانی اقدار کو اپنا موضوع بنایا۔اُن کی غزلوں کا لب ولہجہ تہذیبی اور سلجھا ہوا ہے۔اُنھوں نے اپنی غزلوں میں سہلِ ممتنع ایسے فنی وسیلے سے بھرپور تاثر پیدا کیا۔محرومؔ کے چند اشعار ملاحظہ ہوں:

؎ حسن ہے جانِ غزل اور عشق ایمانِ غزل
کائناتِ شعر میں ہے خوب سامانِ غزل
؎ ہجر کی شب اور تو کوئی نہ تھا پُرسانِ حال
شاملِ سوز و گداز اک شمع بے چاری رہی
؎ کس سے سنوں جو تم نہ کہو بات پیار کی
کس سے کہوں جو تم نہ سنو ماجرائے دل

جوشؔ ملیح آبادی:

شبیر حسن خان، جوشؔ ملیح آبادی (۱۸۹۸ء۔۱۹۸۲ء)،آغاز میں عزیزؔ لکھنوی سے متاثر تھے اور اُن ہی سے اصلاح لیا کرتے تھے۔لیکن بعدازاں اپنے بے پناہ تخلیقی وفور کے باوصف اُنھوں نے اپنے میلانِ طبع پر بھروسا

کرتے ہوئے بھرپور تخلیقی زندگی گزاری۔ جوشؔ نے اگرچہ خود بھی ڈیڑھ دو سو غزلیں کہیں ہیں لیکن اس کے باوجود وہ صنفِ غزل کو آڑے ہاتھوں لیتے تھے اور غزل گوئی کو شاعری کی نقالی قرار دیتے ہیں۔ اپنے ایک مضمون میں وہ غزل کے خلاف اِن الفاظ میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہیں:

''ہماری غزلیں تو محض الفاظ کی بازی گری اور شاعری کی نقالی ہیں۔ ان کو شعروشاعری سمجھنا، اپنی سخن سنجی کو رسوا کرنا نہیں تو اور کیا ہے؟'' (۱۸)

چوں کہ غزل کا دل کے ساتھ ساتھ عقل سے بھی رشتہ ہے اِسی لیے عقل و دل کا امتزاج اچھی غزل کی تخلیق کا باعث بنتا ہے۔ جوشؔ کی غزل اِس حوالے سے جداگانہ نوعیت رکھتی ہے کہ وہ دل کے بجائے دماغ کی ترجمانی کرتی ہے۔ جوشؔ کے چند اشعار ملاحظہ ہوں:

ثبوت ہے یہ محبت کی سادہ لوحی کا
جب اُس نے وعدہ کیا ہم نے اعتبار کیا

ہم ایسے اہلِ خرد کو ثبوتِ حق کے لیے
اگر رسول نہ ہوتے تو صبح کافی تھی

اے حسن! اگر عشق خریدار نہ ہوتا
یہ غلغلۂ گرمیِ بازار نہ ہوتا

حفیظؔ جالندھری:

تشکیل و تکمیلِ فن میں جو بھی حفیظؔ کا حصہ ہے
نصف صدی کا قصہ ہے، دوچار برس کی بات نہیں

ابوالاثر محمد حفیظ، حفیظؔ (۱۹۰۰ء-۱۹۸۲ء) ایک قادرالکلام شاعر ہیں۔ 'شاہنامہ اسلام' نے اُنھیں اُردو ادب میں وقار واعتبار عطا کیا۔ اُن کی نظم کی طرح اُن کی غزل میں بھی سادگی و سلاست، برجستہ و پُرکشش الفاظ و تراکیب، مترنم لہجہ اور موسیقیت سے سرشار بحریں، اُنھیں اہم رومانی شاعر کے منصب پر فائز کرتی ہیں۔ حفیظؔ کی شاعری پر تبصرہ کرتے ہوئے صاحبانِ 'تاریخِ ادبِ اُردو' رقمطراز ہیں:

''حفیظؔ زبان اور بیان کی صحت کا پورا خیال رکھتے ہیں۔ اندازِ بیان صاف اور سادہ ہے۔ تراکیب اور بندشیں بھی حسین ہوتی ہیں۔ کلام میں روانی، شگفتگی اور اثر آفرینی ہے۔''(۱۹)

حفیظؔ کے خود منتخب کردہ اشعار بطور نمونہ دیکھیے:

ذوقِ نگاہ کے سوا ، شوقِ گناہ کے سوا
مجھ کو بتوں نے کیا دیا ، مجھ کو خدا نے کیا دیا

وفا جس سے کی بے وفا ہو گیا ہے
جسے بت بنایا خدا ہو گیا ہے

اچھا، جنابِ عشق ہیں تشریف لائیے
خوب آئے آپ آئے حضرت کہاں رہے

احسان دانشؔ

احسان دانشؔ (۱۹۱۴ء۔۱۹۸۲ء) نظم کی طرح غزل کے بھی ایک قادرالکلام شاعر اور استادِ سخن تسلیم کیے جاتے ہیں۔ اُنھوں نے غزل کے مضامین کو وسعت و جدت عطا کی اور غزل میں ایسے نئے مضامین باندھے جنھوں نے قارئین و سامعین سے بھرپور داد و تحسین حاصل کی:

یہ اُڑی اُڑی سی رنگت، یہ کھلے کھلے سے گیسو
تیری صبح کہ رہی ہے تیری رات کا فسانہ

احسان دانشؔ کی غزل ایک مستند اور کہنہ مشق شاعر کی غزل ہے۔ اُن کی غزل میں تازگی بھی ہے اور پختگی بھی ہے۔ اُن کی غزل میں فنی لطافتوں اور موضوعاتی تنوع کا امتزاج ہے۔ سنجیدگی، شگفتگی، پاکیزگی، سادگی اور نغمگی اُن کی غزل کو ممتاز و معتبر کرتی ہے۔ احسان دانشؔ کی شاعری پر تبصرہ کرتے ہوئے صاحبانِ 'تاریخِ ادبِ اُردو' لکھتے ہیں:

''آپ نے غزلیں بھی لکھی ہیں لیکن چوں کہ آپ فطرتاً ایک نظم گو شاعر ہیں لہٰذا ان کی غزلوں میں بھی تمام تر نظموں کا آہنگ ملتا ہے۔''(۲۰)

احسان دانش کے چند منتخب کردہ اشعار ملاحظہ ہوں:

وصال و ہجر کے پردے میں رات دن احسان
حیات و موت کے خاکے بنائے جاتے ہیں

نہ جانے محبت کا انجام کیا ہو
میں اب ہر تسلی سے گھبرا رہا ہوں

چاند کیا شے ہے ترا دھندلا سا اِک نقشِ قدم
چاندنی کیا ہے تری گردِ خرامِ ناز ہے

ر۔ ترقی پسند تحریک:

ترقی پسند تحریک بنیادی طور پر مروجہ نظامِ فکر اور رویوں کے خلاف ایک احتجاج اور اُنھیں بدلنے کی ایک کوشش تھی۔ علی گڑھ تحریک کے بعد اُردو کی دوسری اور شاید آخری باقاعدہ اور منظّم تحریک 'ترقی پسند تحریک تھی:

''اُردو ادب میں صرف دو تحریکیں ہوئی ہیں، ایک سر سیّد یا علی گڑھ تحریک اور دوسری ترقی پسند تحریک اور دونوں اپنے زمانے کے بدلے ہوئے میلانات کے ساتھ افادی تحریکیں تھیں۔'' (۲۱)

دسمبر ۱۹۳۲ء میں احمد علی، سجاد ظہیر، رشید جہاں اور محمود الظفر کا افسانوی مجموعہ ''انگارے'' دراصل ترقی پسند تحریک کا اعلامیہ تھا۔ نیاز فتح پوری، عبدالماجد دریابادی اور عزیز احمد وغیرہ نے ''انگارے'' کے خلاف مضامین اور اداریے لکھے، اور یوں مارچ ۱۹۳۳ء میں یہ تجرباتی کتاب ضبط کر لی گئی۔

جس طرح ہر تحریک اپنی ماقبل تحریک کا ردِعمل ہوتی ہے اِسی طرح ترقی پسند تحریک بھی علی گڑھ تحریک اور رومانی تحریک کا ردِعمل تھی۔ یہ تحریک اپنی تخلیقی توانائی کی بدولت اُردو ادب کی طاقتور اور فعال تحریک تھی۔ انجمن ترقی پسند مصنفین کے قیام کی ضرورت پر روشنی ڈالتے ہوئے سجاد ظہیر لکھتے ہیں:

''بعض لوگ سوال کرتے ہیں کہ جب ہر دور میں ترقی پسند ادب کی تخلیق ہوتی رہی ہے اور جب حالؔی، شبلؔی، اقبالؔ بھی ترقی پسند ہیں تو پھر آخر ترقی پسند مصنفین کی انجمن بنانے کی ضرورت ہی کیا ہے؟ اِس انجمن کی ضرورت اِس وجہ سے پیدا ہوئی جس وجہ سے تمام دوسری انجمنوں کی ضرورت ہوتی ہے۔ یعنی کہ افراد اجتماعی طور سے ادبی مسائل پر گفتگو اور بحث کر سکیں، فرد اور جماعت کی ضرویات کو سمجھیں، سماجی کیفیت کا تجزیہ کریں اور اس طرح مشترکہ نصب العین قائم کریں اور اس کے مطابق عمل کریں۔ یہ تحریک واقعی ماضی کی بہترین روایات کا تسلسل ہے کہ یہ انسان دوستی، حب الوطنی (بعض

لوگوں کو اس تحریک کی حب الوطنی پر شک ہے) عقل پسندی اور آزادی کے جذبے کو لے کر آگے بڑھی مگر ایک اعتبار سے یہ بالکل نئی تحریک تھی کہ اس نے عوام کی زندگی پر ادب اور فن کی بنیاد رکھی۔'' (٢٢)

انجمن ترقی پسند مصنفین کے منشور و اعلان نامے پر بات کرتے ہوئے سجاد ظہیر رقمطراز ہیں:

''ہماری انجمن کا مقصد ادب اور آرٹ کو ان رجعت پرست طبقوں کے چنگل سے نجات دلانا ہے جو اپنے ساتھ ادب اور فن کو بھی انحطاط کے گڑھوں میں دھکیل دینا چاہتے ہیں۔ ہم ادب کو عوام کے قریب لانا چاہتے ہیں اور اسے زندگی کی عکاسی اور مستقبل کی تعمیر کا مؤثر ذریعہ بنانا چاہتے ہیں۔'' (٢٣)

١٩٤٢ء تک اُس دور کے اہم شاعر، افسانہ نگار، نقاد اور دانش ور بڑی تعداد میں نہ صرف ترقی پسند تحریک سے وابستہ ہو گئے بلکہ اُنھوں نے استحصالی قوتوں کے خلاف تخلیقی و عملی جدوجہد کا آغاز بھی کر دیا۔ وابستگانِ ترقی پسند تحریک نے اپنے ترقی پسند عقائد کی تبلیغ و فروغ کے لیے فلسفۂ حیات کا پرچم بلند کیا۔

ترقی پسند تحریک اور اُردو غزل:

اُردو غزل اپنی مخصوص شعری فضا اور اپنے روایتی کرداروں (عاشق و محبوب اور رقیب) کے داخلی کرب اور جذبات و احساسات کو اپنے روایتی فنی وسائل تشبیہ و اِستعارہ، رمز و کنایہ، مجاز و تمثیل اور ایجاز و اختصار سے بیان کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آج تک کوئی ایک بھی غزلیہ شعر ایسا نہیں کہا گیا جو غزل کی ساری روایتوں سے آزاد ہو۔ صرف یہ ہوسکتا ہے کہ اُس کے موضوعات میں تنوع اور بوقلمونی ہو۔ جہاں تک جدید سے جدید مضمون کی پیش کش کا سوال ہے تو وہ ہمیشہ صنائع بدائع ہی سے مؤثر انداز میں کہا جا سکتا ہے۔ شاعری کے منظر نامے کی تبدیلی اِستعارے کی معنویت کی تبدیلی کا باعث بنتی ہے۔ ترقی پسند غزل میں ہمیں علامتی اظہار بھی ملتا ہے، ہم علامتی انداز و اظہار کو کلاسیکی روایت کی توسیع تو قرار نہیں دے سکتے البتہ ہم روایت کی ضد اور تنوع کا نام دے سکتے ہیں۔

ترقی پسند تحریک، اُردو ادب کی فعال احتجاجی تحریک سمجھی جاتی ہے۔ ترقی پسند شعراُ و ادبا غزل کو عیش پرستانہ

اور زوال آمادہ جاگیردارانہ نظام کی شاعری کہتے اور سمجھتے تھے۔ سیّد سبطِ حسن، غزل کو محض تفریحی صنفِ سخن قرار دیتے ہوئے ترک کر دینے کا مشورہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''میں تو سمجھتا ہوں کہ غزل ایک تفریحی صنف ہے، مقصدی اور تعلیمی اغراض کے لیے شعرا کو ہمیشہ غزل کو ترک کرنا پڑا ہے۔ جب کوئی بڑا فلسفۂ حیات یا مسئلۂ حیات پیش کرنا ہو تو نظم کہی جاتی ہے۔'' (۲۴)

اسی تناظر میں ترقی پسند شعرا نے غزل میں ذاتی و انفرادی جذبات و احساسات کو بیان کرنے کے بجائے اجتماعی مسائل کو اپنے طے شدہ اسلوب میں بیان کرنا شروع کیا۔ اُنھوں نے مقاصد کو فن پر ترجیح دی جس کی وجہ سے غزل کو وہ مثالیہ فضا دستیاب نہ ہو سکی جو اچھی غزل کے لیے درکار ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ڈاکٹر بشیر بدؔر ترقی پسند غزل کو، غزل ہی نہیں مانتے:

> ''ترقی پسند غزل اپنے طے شدہ نتائج کو منظوم کرنے کی وجہ سے اُس انفرادیت اور طلسمی فضا آفرینی سے محروم رہتی ہے جس کی اچھی شاعری کو اکثر ضرورت رہتی ہے۔ پھر ترقی پسند غزل کے کچھ ایسے مطالبات ہیں جن میں فن کی ثانوی اور مقصد کو پہلی حیثیت حاصل ہو جاتی ہے۔ اِس لیے یہ کہنا کہ غزل ترقی پسند بھی ہو اور غزل بھی ہو، ناممکن ہے۔'' (۲۵)

یہی وجہ ہے کہ اکثر ترقی پسند شعرا جنھوں نے اپنی شاعری کا آغاز غزل سے کیا تھا وہ بھی نہ صرف غزل سے تائب ہو گئے بلکہ ترقی پسند شعرا کو غزل نہ کہنے کی تلقین بھی کرتے تھے۔ کیوں کہ وہ غزل کو محض انفرادی و داخلی جذبات کی ترجمانی کرنے والی صنفِ سخن قرار دیتے تھے۔ اُن کے نزدیک غزل ترقی پسند خیالات و نظریات پیش کرنے سے قاصر رہتی ہے۔

اگر ہم ترقی پسند غزل کے موضوعات کا جائزہ لیں تو ہم دیکھتے ہیں کہ ترقی پسند نظم کی طرح غزل کے موضوعات بھی غلامی کے جبر، آزادی کی آرزو، امن کے خواب، طبقاتی نظامِ زندگی کے خلاف دبنگ اور جارحانہ انداز، عدم مساوات و رواداری اور افلاس تک محدود رہتے ہیں۔

ترقی پسند غزل مقصد کو فن پر ترجیح دیتی ہوئی نظر آتی ہے۔ ترقی پسند غزل گو شاعر رمز و کنایہ اور ابہام کے بجائے وضاحت کے ساتھ بات کرنے کو اہمیت دیتے ہیں تاکہ شعر سنتے ہی بات سمجھ میں آ جائے۔ یہی وجہ ہے کہ

زیادہ تر ترقی پسند شعرأ کے یہاں ہمیں خطابیہ اور بیانیہ انداز ملتا ہے۔ڈاکٹر ارشد محمود ناشادؔ،غزل کو زندگی کے خارجی عناصر سے جوڑنے اور ترجمانِ حقیقت بنانے پر ترقی پسند شعرأ کی کوششوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''تاہم شعرأ کی اِن کوششوں میں تخلیقی وفور اور فنی ریاضت کی جھلک کم کم دکھائی دیتی ہے۔ترقی پسند غزل پر صحافت اور خطابت کا اثر زیادہ نظر آتا ہے۔تحریک سے وابستہ شعرأ نے غزل میں نعرہ بازی اور پروپیگنڈہ کو رواج دیا۔یہ عنصر مسلکی نظریات کے فروغ میں تو شاید معاون ثابت ہوا ہو مگر اِس کے باعث غزل حسنِ تغزل اور تخلیقی کیف سے محروم ہوگئی۔''(۲۶)

ترقی پسند شعرأ نے اپنے نظریات کے پرچار اور غزل کی مخالفت میں غزل کے داخلی اور ظاہری حسن کو تو متاثر کیا لیکن غزل کو عصری حسیت اور سماجی شعور کی دولت سے بھی مالا مال کر دیا۔غزل کے موضوعات میں بھی وسعت آئی اور لفظیات میں بھی۔پرانے استعاروں نے مفاہیم کی نئ پوشاکیں زیبِ تن کیں تو نئے استعاروں نے جنم لیا۔یوں غزل جو عموماً قنوطیت نواز ہوتی تھی اب وہ رجائی لب و لہجے کو فروغ دینے لگی۔

ذیل کے چند صفحات ترقی پسند تحریک کے اہم غزل گو شعرأ کے لیے مختص کیے جاتے ہیں تاکہ اُردو غزل پر ترقی پسند تحریک کے اثرات کا جائزہ لیا جا سکے۔ترقی پسند تحریک کے اہم ترین غزل گو شعرأ فراقؔ گورکھپوری اور فیض احمد فیضؔ کی غزلیات کے فنی وسائل کے مطالعہ کے لیے الگ الگ اباب مختص کیے گئے ہیں:

مخدومؔ محی الدین:

دیگر ترقی پسند شعرأ کی طرح مخدوم کے یہاں بھی رومان اور انقلاب کی آمیخت سے محبوب اور نظریہ باہم یکجا نظر آتے ہیں۔عشق کی وارفتگی اور نظریے سے وابستگی نے مخدومؔ(۱۹۰۸ء۔۱۹۶۹ء) کی غزل کو ایک ایسا لہجہ عطا کیا جو بیک وقت والہانہ بھی ہے اور جارحانہ بھی ہے۔مخدومؔ، غالبؔ،امیرؔ مینائی،اقبالؔ اور اُس دور کے کئی اہم شعرأ سے متاثر ہوئے لیکن کسی کے تلامذہ میں شامل نہ ہوئے۔اُنھوں نے غزل کے بارے میں اپنا نقطۂ نظر بیان کرتے ہوئے کہا ہے:

؎ کمانِ ابروئے خوباں کا بانکپن ہے غزل

تمام رات غزل گائیں، دیدِ یار کریں

مخدوؔم کے ناقدین اُن کی شاعری کو خلوص کی پیداوار قرار دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ اُنھوں نے اس خلوص کو اپنی محبوبہ اور ترقی پسند نظریہ کے لیے یکساں طور پر برتا ہے۔ اُن کے عشق میں میں وفور اور وارفتگی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اُنھوں نے انقلاب کی آواز کو اپنی روح کے ساتھ ہم آہنگ کیا اور بعض اوقات زیرِ لبی کی لطیف کیفیت بھی پیدا کی اور یوں بہت جلد ہی اُن کا لہجہ جارحانہ اور آواز باغیانہ ہوگئی۔ (۳۴) مخدوؔم کا نمونۂ کلام ملاحظہ ہو:

ابھی نہ رات کے گیسو کھلے، نہ دل مہکا
کہو نسیمِ سحر سے ٹھہر ٹھہر کے چلے

شام سلگاتی چلی آتی ہے یادوں کے چراغ
کوئی جام آیا تو کیا، کوئی گھٹا چھائی تو کیا

عشق کے شعلے کو بھڑکاؤ کہ کچھ رات کٹے
دل کے انگارے کو دہکاؤ کہ کچھ بات کٹے

سیّد عبدالحمید عدؔم:

ریاضؔ خیر آبادی کے بعد اُردو میں جس شاعر نے مضامینِ خمریات کو بطریقِ احسن شعری پیکر عطا کیا وہ عدم (۱۹۰۹ء۔۱۹۸۱ء) ہیں۔ عدؔم کے چار درجن مجموعہ ہائے کلام نے اُردو شاعری کو ثروت مند کیا۔ عدؔم کی غزل میں بعض ایسے موضوعات ملتے ہیں جو اُن کے ساتھ مخصوص ہیں اور اُن سے پہلے اُردو کے شعری سرمائے کا حصہ نہ تھے۔

حشر میں لے کے چلو مطرب و معشوق و سبو
غیر کے گھر میں کبھی رات بھی ہو سکتی ہے

عدؔم کا دوسرا مصرع چونکا دیتا ہے۔ وہ انتہائی سادگی اور بے ساختگی سے شعر کہتے ہیں جس سے شعری فضا شگفتہ و دلکش ہو جاتی ہے۔ وہ مشکل سے مشکل بات نہایت سادہ و سلیس اور رواں اسلوب میں بیان کرنے کا ہنر جانتے ہیں۔ علمِ بیان اور دیگر شعری وسائل سے اُن کی غزل شوخی و بانکپن، ترنم و تغزل، کیف و سرور اور رندی و سرمستی کے اوصاف سے متصف ہے۔

؎ تخلیقِ کائنات کے دلچسپ جرم پر
ہنستا تو ہو گا آپ بھی یزداں کبھی کبھی

؎ اے عدؔم احتیاط لوگوں سے
لوگ منکر نکیر ہوتے ہیں

؎ شکن نہ ڈال جبیں پر شراب دیتے ہوئے
یہ مسکراتی ہوئی چیز، مسکرا کے پلا

اسرارالحق مجاؔز:

مجاؔز (۱۹۱۱ء۔۱۹۵۵ء) نے بیسویں صدی کے چوتھے عشرے میں غزل گوئی سے شاعری کا آغاز کیا۔ یہ زمانہ رومانی تحریک کے اختتام اور ترقی پسند تحریک کی ابتدا کا زمانہ تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کی ابتدائی غزلیں رومانی آہنگ لیے ہوئے ہیں۔ اُن کی غزل ایک طرف روایت سے جڑت رکھتی ہے تو دوسری طرف سماجی وعمرانی عناصر لیے ہوئے ہے۔ اس طرح اُن کی غزل ایک نئے رنگ اور نئے آہنگ کی حامل ہے۔ ڈاکٹر وقار رضوی، مجاؔز کی غزل کا موازنہ اُن کے ہم عصروں سے کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''مجاؔز کی غزل کی خصوصیات یہ ہے کہ ان کی غزلوں میں کوئی بے معنی شعر نہیں ہے۔ وہ جذبؔی کی طرح رعایتِ لفظی سے کام نہیں لیتے۔ اُن کی غزلوں میں تشبیہ واستعارہ اور رمز وکنایہ ہے۔ جوشؔ اور جعفری کی طرح خالص نظم گو شاعر نہیں بلکہ اُنھوں نے غزل بھی کہی ہے۔ اُن کی غزلوں میں فاؔنی وعزؔیز کا اثر ہے۔'' (۲۷)

اکثر ترقی پسند شاعروں کے برعکس آپ کی غزل نہ صرف پروپیگنڈہ سے بالاتر ہے بلکہ زبان کی مٹھاس، فکر کی گھلاوٹ، فنی رچاؤ اور جذبے کے وفور کی وجہ سے ایک خاص ذائقہ رکھتی ہے۔

؎ دیکھ شمشیر ہے یا ساز ہے یا جام ہے یہ
تو جو شمشیر اٹھا لے تو بڑا کام ہے یہ

بہت مشکل ہے دنیا کا سنورنا
تری زلفوں کا پیچ و خم نہیں ہے

میں ہوں مجازؔ آج بھی زمزمہ سنج و نغمہ خواں
شاعرِ محفلِ وفا، مطربِ بزمِ دلبراں

معین احسن جذبیؔ:

جذبیؔ (۱۹۱۲ء۔۲۰۰۵ء) اپنی زندگی کے نامساعد حالات و واقعات اور مزاج کے لحاظ سے میرؔ کے قریب تھے۔ فانیؔ، اصغرؔ اور حسرتؔ سے متاثر تھے۔ یہی وجہ ہے کہ اُنھوں نے محولہ بالا شعرا کے رنگ میں بھی شعر کہے۔ گو کہ جذبی بھی ترقی پسند تحریک کے زیرِ اثر نظم کی طرف متوجہ ہو گئے لیکن وہ مزاجاً غزل کے شاعر تھے اور دیگر ترقی پسند شعرا سے زیادہ غزل گو تھے۔ حتیٰ کہ جذبی نے اُس وقت بھی غزل کہی جب غزل کہنا معیوب سمجھا جانے لگا۔

ترقی پسند شعرا میں جذبیؔ شاید وہ واحد شاعر ہیں جنھوں نے ترقی پسند نظریات کو بیان کرتے ہوئے تغزل پر سمجھوتہ نہیں کیا۔ غزل کے لہجے اور غنائیت کی پاسداری کی۔ اُن کی غزل حقیقت اور رومان کا حسین امتزاج ہے۔ نمونہ کلام ملاحظہ ہو:

جب کشتی ثابت و سالم تھی ساحل کی تمنا کس کو تھی
اب ایسی شکستہ کشتی پر ساحل کی تمنا کون کرے

اے شوقِ نظارہ کیا کہیے نظروں میں کوئی صورت ہی نہیں
اے ذوقِ تصور کیا کیجے ہم صورتِ جاناں بھول گئے

کیا یہی انقلاب ہے کہ قلب اِدھر، جگر اُدھر
نالۂ بے قرار اِدھر، شورشِ چشمِ تر اُدھر

علی سردار جعفری:

علی سردار جعفری (۱۹۱۳ء-۲۰۰۰ء) بنیادی طور پر نظم گو شاعر ہونے پر نازاں تھے، یہاں تک کہ وہ غزل کہنے والے ترقی پسند شعرا کو صفِ منافقاں میں شمار کرتے تھے اور شعوری طور پر غزل سے دور رہنے کی کوشش کرتے رہے لیکن اِس سب کے باوجود اپنی ذاتی وموروثی ادبی تربیت کی وجہ سے وہ بھی غزل ایسی کافر صنفِ سخن کے اسیر بن گئے۔ اگر ہم اُن کی غزلوں کے فنی وسائل کا مطالعہ کریں تو ہم پر یہ بات عیاں ہوتی ہے کہ وہ کوششِ بسیار کے باوجود غزل کی روایت سے اِنحراف کرنے میں کامیاب نہ ہوسکے۔ حالاں کہ وہ اکثر کہا کرتے تھے کہ ایسی غزلیں جو مارکسی و ترقی پسند نظریات کے علاوہ حسن وعشق کے موضوعات کی غماز ہوں، ان کا ترقی پسند غزل سے کوئی تعلق نہیں۔

اُنھوں نے کلاسیکی لفظیات ہی کو عصری شعور کے ساتھ برتا۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کے یہاں نامانوس الفاظ اور دور از کار تشبیہات و اِستعارات ناپید ہیں۔ علی سردار جعفری کی اکثر غزلیں عام طور پر کسی ایک مرکزی و بنیادی اِحساسِ فکر کے تابع نظر آتی ہیں۔ اگر چہ علی سردار جعفری نے قلیل تعداد میں غزلیں کہی ہیں لیکن اِس کے باوجود ترقی پسند غزل گو شعرا میں اہم مقام پر فائز ہیں۔

؎ میں جہاں تُم کو بلاتا ہوں وہاں تک آؤ
میری نظروں سے گزر کر دل و جاں تک آؤ

؎ ہم نے دنیا کی ہر اِک شے سے اُٹھایا دِل کو
لیکن اِک شوخ کے ہنگامۂ محفل کے سوا

؎ عشق کے شعلے کو بھڑکاؤ کہ کچھ رات کٹے
دل کے انگارے کو دہکاؤ کہ کچھ رات کٹے

؎ پھونک دو قصر کو گر کُن کا تماشا ہے یہی
زندگی چھین لو دنیا سے جو دنیا ہے یہی

احمد ندیمؔ قاسمی:

احمد ندیمؔ قاسمی (۱۹۱۶ء۔۲۰۰۶ء) ایک اہم ترقی پسند شاعر ہیں۔ اُنھوں نے ترقی پسند نظریات کو زندگی سے ہم آہنگ کر کے اپنی غزل کا موضوع بنایا۔ انسان اُن کی غزل کا مرکزی کردار ہے۔ اُن کی غزل نہ صرف متنوع مضامین کی حامل ہے بلکہ فنی لوازمات سے بھی بہرہ ور ہے۔ اُن کے یہاں حسن وعشق کی کیفیات بھی ہیں اور مثالی معاشرے کے لیے رجائی اشارات بھی۔ اپنے شعری سرمائے کی وجہ سے وہ ترقی پسند شاعروں میں ممتاز مقام پر فائز ہیں۔ اُن کے فنی وسائل کا جائزہ لیتے ہوئے ہم دیکھتے ہیں کہ اُنھوں نے غزل کی ریزہ خیالی اور نظم کی وحدت کو یکجا کر کے ترقی پسند نظریات کو زیادہ بہتر انداز سے بیان کیا ہے۔ اِس تناظر میں جمیل ملک رقمطراز ہیں:

> ''ندیم نے غزل کے بنیادی تقاضوں کا احترام کرتے ہوئے اس کے امکانات کو بڑھانے میں فکری پھیلاؤ کے ساتھ ساتھ نظم کے فنی دائرے سے بھی کام لیا ہے اور یوں اپنی غزل کی قوس کو کشادگی اور بلندی دونوں اوصاف عطا کیے ہیں۔'' (۲۸)

ندیمؔ نے علمِ بیان اور صنائع بدائع بہت سلیقے سے استعمال کر کے اپنی غزل کو مؤثر بنا دیا۔ خوبصورت اور نادر تشبیہات و استعارات اور عمدہ علامات نے اُن کو اہم ترین ترقی پسند شعراً کی صف میں شامل کر دیا ہے۔ ندیمؔ کے یہاں نمونۂ کلام ملاحظہ ہو:

اِک حقیقت سہی فردوس میں حوروں کا وجود
حسنِ انساں سے نپٹ لوں تو وہاں تک دیکھوں

اے خدا! اب ترے فردوس پہ میرا حق ہے
تو نے اس دور کے دوزخ میں جلایا ہے مجھے

درگزر کرنے کی عادت سیکھو
اے فرشتو! بشریت سیکھو

کیفی اعظمی:

کیفی اعظمی (۱۹۱۸ء۔۲۰۰۲ء) اِس حوالے سے قابلِ احترام ہیں کہ وہ زندگی بھر ترقی پسند تحریک سے وابستہ رہے۔ ترقی پسند تحریک سے اُن کی نظریاتی وابستگی اور اِستقامت اُن کی شاعری کے بنیادی و اساسی تخلیقی محرکات ہیں۔ کیفی کی شاعری میں شعریت کے اعلیٰ ترین عناصر ہیں۔ وہ اپنی فکر اور شاعرانہ آہنگ کے اعتبار سے ترقی پسند تحریک کے صفِ اوّل کے شعرائمیں شمار کیے جاتے ہیں۔ ترقی پسند تحریک کے فکری ابلاغ کے ماتحت وہ بھی ابہام اور علامت کو تمثیل کی شکل دینے کے بجائے وضاحت سے کام لیتے ہیں۔

اگر چہ ترقی پسند تحریک کے مجموعی مزاج کے مطابق آپ کے شعری سرمائے میں بھی نظموں کے مقابلے میں غزلوں کی تعداد آٹے میں نمک کے برابر ہے تاہم آپ کی غزلیں تخلیقی بصیرت، عصری حسیت، فنی پختگی، گہری نشتریت، بلا کے تیکھے پن اور غضب کی چستی کی وجہ سے اپنی مثال آپ ہیں۔ کیفی کی غزل روایتی لفظیات اور روایتی شعری ماحول سے روگردانی کرتے ہوئے فکر و احساس کے نئے نئے دریچے وا کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔

؎ اِنساں کی خواہشوں کی کوئی اِنتہا نہیں
دوگز زمیں بھی چاہیے دو گز کفن کے ساتھ

؎ وہ تیغ مل گئی جس سے ہوا ہے قتل مرا
کسی کے ہاتھ کا اُس پر نشاں نہیں ملتا

؎ وہ سب کی سُن رہے ہیں، سب کو دادِ شوق دیتے ہیں
کہیں ایسے میں میرا قصۂ غم بھی بیاں ہوتا

؎ عشق کا نغمہ جنوں کے ساز پر گاتے ہیں ہم
اپنے غم کی آنچ سے پتھر کو پگھلاتے ہیں ہم

؎ صحنِ زنداں میں ہے پھر رات کے تاروں کا ہجوم
شمع کی طرح فروزاں سرِ دیوار آنکھیں

مجروحؔ سلطان پوری:

اسرارالحسن خاں، مجروحؔ (۱۹۱۸ء۔۲۰۰۰ء) نے ۱۹۴۰ء میں غزل گوئی سے شاعری کا آغاز کیا۔ وہ ترقی پسند شعرأ میں وہ ممتاز شاعر ہیں جن کا اوڑھنا بچھونا غزل ہے، یہاں تک کہ اُنھوں نے اپنے پہلے مجموعۂ کلام کا نام بھی ''غزل'' رکھا۔ غزل کی تنگ دامانی کا شکوہ کرنے والے ترقی پسند شعرأ کے برعکس اُنھوں نے روایتی غزل کو نئے موضوعات، جدید رجحانات اور عصری تقاضوں سے ہم آہنگ کیا۔ وہ اپنی غزل میں کلاسیکی رچاؤ کے ساتھ ساتھ جدید دور کی محاکات نگاری کے سبب منفرد نظر آتے ہیں۔

مجروحؔ نے غزل میں اجتہاد کرتے ہوئے غزلیہ لفظیات کو بھی ثروت مند کیا، لیکن اُن کے یہاں نئے الفاظ اس فنی چابکدستی سے غزل میں جگہ پاتے ہیں کہ غیر مانوس نہیں لگتے۔ کہیں کہیں اُن کی اشترا کی ونظریاتی وابستگی نے اُن کی غزل کو نقصان پہنچایا اور اُن کی غزل، تغزل ایسے فنی وسیلہ سے عاری ہوتی ہوئی نظر آتی ہے۔ مجروحؔ کا نمونۂ کلام :

؎ میں اکیلا ہی چلا تھا جانبِ منزل مگر
لوگ ساتھ آتے گئے اور کارواں بنتا گیا

؎ لال پھریرا، اس دنیا میں سب کا سہارا ہو کے رہے گا
ہو کے رہے گی دھرتی اپنی، ملک ہمارا ہو کے رہے گا

؎ یہ محفلِ اہلِ دل ہے یہاں ہم سب میکش ہم سب ساقی
تفریق کریں انسانوں میں اِس بزم کا یہ دستور نہیں

س۔حلقۂ اربابِ ذوق:

عام طور پر ترقی پسند تحریک اور حلقۂ اربابِ ذوق کو ایک دوسرے کی ضد گردانا جاتا ہے، یہ بات بھی اپنی جگہ اہمیت کی حامل ہے کہ مذکورہ دونوں تحاریک ایک دوسرے کے متوازی روبہ عمل رہیں اور دونوں ہی نے شعرأ و ادبأ کی غالب اکثریت کو متاثر کیا۔ اگر دونوں تحاریک کے باطن میں جھانکا جائے تو یہ بات بھی پایۂ ثبوت کو پہنچتی ہے کہ دونوں تحاریک کا جنم رومانی تحریک کے بطن سے ہوا۔ جہاں ترقی پسند تحریک نے خارجی زندگی کو موضوع بنایا وہاں حلقہ نے خارجی زندگی کے ساتھ ساتھ داخلیت اور روحانیت کو فروغ دیا۔

سیّد نصیر احمد جامعی نے ۴/ مئی ۱۹۴۰ء میں حلقۂ اربابِ ذوق کے پہلے سالانہ اجلاس کی رپورٹ پیش کی جس کے مطابق حلقے کے وجود پذیر ہونے کے محرکات، زبانِ اُردو کی بساط بھر خدمت، طالب علموں اور انگریزی بولنے اور لکھنے والے لوگوں کو اُردو کی طرف راغب کرنا اور اَن پڑھ لوگوں کو بھی اُردو کی تعلیم دینا، تھے۔

مذکورہ مقاصد کے حصول کے لیے ۲۹/ اپریل ۱۹۳۹ء میں حفیظ ہوشیار پوری کی صدارت میں ایک تنقیدی اجلاس انعقاد پذیر ہوا، اِس اجلاس میں نسیم حجازی نے ایک طبع زاد افسانہ بعنوان ''تلافی'' پیش کیا اور شرکاے جلسہ نے افسانے پر تنقیدی گفتگو کی۔ افسانہ نگار نے اعتراضات کے جواب بھی دیے۔ اِس اجلاس میں صدر و افسانہ نگار کے علاوہ شیر محمد اختر، تابش صدیقی، محمد فاضل، اقبال احمد، محمد سعید، عبدالغنی اور سیّد نصیر احمد جامعی نے شرکت کی۔ اجلاس میں ''مجلسِ داستان گویاں'' کے نام سے ایک ادبی تنظیم بنانے کا فیصلہ بھی کیا گیا اور سیّد نصیر احمد جامعی کو اِس کا سیکرٹری بنایا گیا۔

''مجلسِ داستان گویاں'' کے زیرِ اہتمام ابتدائی ۱۹ اجلاس مختلف اراکینِ مجلس کے دیوان خانوں میں منعقد ہونے کے بعد یہ محسوس کیا گیا کہ مجلس میں شعرأ کی تعداد ادبأ سے زیادہ ہے، اِس لیے مجلس کا نام بدل کر ''حلقۂ اربابِ ذوق'' رکھ دیا گیا۔ نام کی تبدیلی کے حوالے سے ڈاکٹر محمد باقر رقمطراز ہیں:

> ''سب لوگ متقاضی تھے کہ 'لٹریری سرکل' نام رکھا جائے۔ لٹریری سرکل کا لغوی ترجمہ 'ادبی حلقہ' ہوتا ہے۔ ہم سب نے حلقہ کا لفظ بار بار دہرایا اور بالآخر یہ ہمارے حلق سے نیچے اتر گیا۔ اور میری تجویز پر 'حلقۂ اربابِ ذوق' نام طے

پایا''(۲۹)

۲۹/اپریل ۱۹۳۹ء تا ۲۸/اپریل ۱۹۴۰ء کے دوران میں حلقے کے ۱۳۶ اجلاس منعقد ہوئے جن میں ۳۶ افسانے، ۸ ڈرامے، ۲۵ مضامین ومقالے اور ۱۲ مزاحیہ مضامین یعنی کل ملا کر ۸۱ تخلیقات ونگارشات تنقید کے لیے پیش کی گئیں۔ بعدازاں شعرأ کی تعداد میں اضافہ ہوتا گیا اور نثری تخلیقات کے ساتھ ساتھ نظمیں اور غزلیں بھی تنقید کے لیے پیش کی جانے لگیں یہاں تک کہ ۱۹۴۱ء سے حلقے نے تواتر کے ساتھ ہر سال بہترین نظموں کے انتخاب شائع کیے۔

آغاز میں حلقہ کے اغراض ومقاصد طے تو کر لیے گئے لیکن اُنھیں ضبطِ تحریر میں لانے کی ضرورت محسوس نہ کی گئی۔ لیکن جب حلقہ نے اپنے پاؤں جما لیے تو حلقہ کے آئین کو تحریری شکل عطا کی گئی۔

حلقۂ اربابِ ذوق اور اُردو غزل:

اگر ہم حلقہ کی شاعری کی بنیادی واساسی خوبی کا کھوج لگانا چاہیں تو ہم دیکھتے ہیں کہ حلقے سے وابستہ شعرأ نے اپنے خارجی وداخلی کرب کو سلیقے اور فنکارانہ انداز پیش کیا ہے اور یہی بات حلقہ کے شعرأ کی شاعری کی انفرادیت کی سند عطا کرتی ہے۔ ''حلقۂ اربابِ ذوق نے معلوم سے نامعلوم دونوں کو شعری عمل سے گزرنے کا موقع دیا اور متخیلہ کو بیدار کر کے جذبہ، خیال اور احساس کے ایک سلسلۂ بیکراں میں ہم آہنگی پیدا کر دی۔ اور اِس تخلیقی کاوش کے لیے لفظ کے لغوی معنی کو توڑ کر اِس کے تصوراتی اور تخلیقی معنی کو اجاگر کر دیا۔ چنانچہ حلقۂ اربابِ ذوق کی شاعری درحقیقت دھندلے اُجالے سے حُسن، نغمہ اور سحر پیدا کرنے کی شاعری ہے اور یہی اِس کی منفرد خصوصیت ہے۔(۳۰) ترقی پسند تحریک، رومانی تحریک کے برعکس ادب برائے زندگی کے نظریہ کی ترجمانی کر رہی تھی، لیکن حلقہ اربابِ ذوق نے ادب برائے زندگی کے برخلاف ادب برائے ادب کے نظریہ کو فروغ دیا۔ ترقی پسند تحریک نے غزل میں بھی زندگی کے نئے مسائل کو پیش کیا جب کہ وابستگانِ حلقہ نے زندگی کے نئے مسائل کے بجائے ادب کے مسائل کو شعری وفنی وسائل اور الفاظ وتجربات کے فنکارانہ استعمال سے قابلِ قبول بنایا۔ یہی وجہ ہے کہ حلقہ میں نظم گوئی کا رجحان زیادہ رہا لیکن غزل کو یکسر نظرانداز کرنے کے بجائے اُس کی حیثیت ثانوی ہوگئی۔ اپنی ہیئتی مجبوریوں کے باعث غزل کو اہلِ حلقہ غیر لچک دار خیال کرتے تھے۔ وہ یہ بات تسلیم کرتے تھے کہ غزل نظم کے مقابلے میں زیادہ تاثیر رکھتی ہے، غزل کا

ایک شعر وہ تأثر پیدا کرسکتا ہے جو شاید ایک طویل نظم بھی پیدا کرنے سے قاصر رہتی ہے۔ الطاف گوہر نے غزل کی اہمیت تسلیم کرتے ہوئے حلقہ کی پالیسی اور نظریہ بیان کرتے ہوئے لکھا ہے۔

> ''غزل بطور صنفِ ادب ہماری نظروں میں بڑی وقعت رکھتی ہے۔لیکن اس میں اتنی لچک موجود ہونی چاہیے کہ وہ وقت کے تأثرات کو قبول کرتے ہوئے صحیح رنگوں میں ڈھلتی جائے۔''(۳۱)

حلقہ کے تنقیدی اجلاسوں میں غزل بھی تواتر کے ساتھ تنقید کے لیے پیش ہوتی رہی، لیکن غزل کے ساتھ سوتیلی ماں جیسا سلوک بھی جاری رہا۔ کچھ شعرأ نے غزلیں کہنا ترک کردیں یوں اہلِ حلقہ کو ایک اعتراض کا سامنا بھی کرنا پڑا کہ وابستگانِ حلقہ اچھی غزل کہنے سے معذور ہیں۔ لیکن پھر دیکھتے ہی دیکھتے وابستگانِ حلقہ کے ایسے غزل گو شعرأ سامنے آئے جنھوں نے نظم نگاری کے عروج کے دور میں غزل گوئی کا علم اِس انداز میں بلند کیا کہ ترقی پسند تحریک وحلقہ کے مشترک ''غزل مخالف'' ایجنڈے کے جھنڈے کی موجودگی میں وہ علم نمایاں اور بلند نظر آنے لگا، اور اِس تأثر کو بھی اپنے تخلیقی واختراعی تجربات سے غلط ثابت کردیا کہ اہلِ حلقہ غزل نہیں کہہ سکتے۔ ناصؔر کاظمی، منؔیر نیازی اور شہزؔاد احمد ایسے غزل گو شاعر ہیں جنھوں نے اپنی اعلیٰ غزل گوئی سے نہ صرف حلقہ کی بھرپور نمائندگی کی بلکہ اپنے عہد کے نمائندہ اور اہم غزل گو شعرأ ہیں۔ میؔراجی، مختؔار صدیقی، یوسف ظفؔر، قیوم نظؔر، شہزاد احمد، احمد مشتاق، منؔیر نیازی، ناصؔر کاظمی اور احمد مشتاق حلقہ کے ایسے اہم وممتاز اور نمائندہ شعرأ ہیں جنھوں نے اپنی ادبی تربیت کی وجہ سے نہ چاہتے ہوئے بھی بہت عمدہ غزلیں کہیں۔:

میؔراجی:

میؔراجی (۱۹۱۲ء۔۱۹۴۹ء) نہ صرف حلقہ کی فعال ادبی شخصیت تھے بلکہ حلقہ کے نمائندہ شاعر بھی تھے۔ مغربی ادب کی مضبوط روایت سے آگاہی، اِستفادے اور اِکتساب نے اُن کی تخلیقات کو چار چاند لگادیے۔ ڈاکٹر انور سدید کے نزدیک میؔراجی علامت، استعارہ اور تمثال کے شاعر تھے۔ اُنھوں نے بات کو پھیلانے کے بجائے سمیٹنے کی کوشش کی اور معنی کو سطح پر بکھیرنے کے بجائے بیج کی طرح اسے پتیوں میں چھپا دیا۔ اُن کی غزل میں گیت سی

غنایت، لوچ اور رچاؤ ہے۔ اُنھوں نے غزل کو ایک کنواری عورت کے مماثل قرار دیا ہے۔ چنانچہ اُنھوں نے اس عورت سے لطیف کلامی اور ملائمت سے گفتگو کی اور اس کیفیت کو پا لیا جو گیت کی استھائی میں محسوس ہوتی ہے۔(۴۲) میرؔاجی کے ترجموں، اُن کی توضیحی تنقیدوں اور اُن کی جذبہ واحساس سے مملو اُچھوتی نظموں کی طرح اُن کی غزلیں بھی انتہائی قلیل تعداد میں ہونے کے باوجود بھرپور تاثر کی حامل ہیں۔کلیات میرؔاجی مرتبہ از ڈاکٹر جمیل جالبی میں اُن کی کل ۱۷ غزلیں اور اور پانچ نامکمل غزلوں کے تین تین اشعار شامل ہیں۔اِن غزلوں کو بڑی آسانی سے دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے، کچھ غزلوں میں فارسی تراکیب کی بہتات ہے اور کچھ میں ہندی الفاظ کی آمیزش۔ مؤخرالذکر اُن کے اصل رنگ کی غمازی کرتی ہیں۔فنی حوالے سے اُن کی غزلیہ شاعری اُنھیں ایک مضبوط غزل گو کے طور پر متعارف کراتی ہے۔

؎ لذتِ شام، شبِ ہجر خداداد نہیں
اِس سے بڑھ کر ہمیں رازِ غمِ دل یاد نہیں

؎ دل محوِ جمال ہو گیا ہے
یا صرفِ خیال ہو گیا ہے

؎ نگری نگری پھرا مسافر گھر کا رستہ بھول گیا
کیا ہے تیرا، کیا ہے میرا اپنا پرایا بھول گیا

؎ من مُورکھ مٹی کا مادھو ہر سانچے میں ڈھل جاتا ہیں
اِس کو تم کیا دھوکا دوگے بات کی بات بہل جاتا ہے

مختارؔ صدیقی:

مختار الحق، مختار صدیقی (۱۹۱۹ء۔۱۹۷۲ء) نے زمانۂ طالب علمی میں شعر کہنے کا آغاز کیا۔اُن دنوں اخترؔ شیرانی، حفیظؔ جالندھری اور جوشؔ کا طوطی بول رہا تھا۔مختارؔ اِن مشاہیرِ ادب سے بہت متاثر ہوئے لیکن اُنھوں نے سیمابؔ اکبرآبادی سے شعری تربیت حاصل کی۔یہی وجہ ہے کہ اُن کا کلام فنی عیوب سے پاک نظر آتا ہے۔اُنھوں

نے میرا جی سے بھی فیض حاصل کیا۔

مختارؔ حلقہ کے اُن اہم اور نمائندہ شعرأ میں شامل ہیں جنھوں نے نئے ادب کو رواج دینے کی بھرپور سعی کی۔ چوں کہ اُن کی ادبی تربیت کلاسیکی ماحول میں ہوئی تھی اِس لیے اُنھوں نے کلاسیکیت اور جدیدیت کے باہم ادغام سے غزل کا ایک نیا لہجہ اور انداز متعارف کرایا۔ اُن کی غزلوں میں کلاسیکیت اور جدیت کے بامعنی اجزأ یکجا ہوکر عصری حسیت کی بھرپور ترجمانی کی۔ میرؔ کے تتبع میں اُن کے یہاں سادگی و برجستگی کے عناصر پائے جاتے ہیں۔ مختارؔ کا نمونۂ کلام ملاحظہ کیجیے:

سب خرابے ہیں تمناؤں کے
کون بستی ہے جو بستی ہے یہاں

تھی تو سہی پر آج سے پہلے ایسی حقیر فقیر نہ تھی
دل کی شرافت، ذہن کی جودت اتنی بڑی تقصیر نہ تھی

یوسف ظفرؔ:

محمد یوسف ظفرؔ (۱۹۱۴ء۔۱۹۷۲ء) کا شمار حلقہ کے اہم غزل گوشعرأ میں ہوتا ہے۔ اُنھوں نے شاعری کا آغاز غزل سے کیا لیکن بعدازاں جوشؔ کے اتباع میں پابند نظم اور میرا جی کے تتبع میں آزاد نظم کی طرف راغب ہوئے۔ اُنھوں نے داخلیت و جدیدیت کی آمیخت سے اپنی غزل کو سنوارا۔ اُنھوں نے زندگی کے مسائل کو خوب صورت علامتوں اور خودتراشیدہ استعاروں سے غزل کے روپ میں پیش کیا۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کی غزل دردمندی کی دولت سے مالا مال ہے۔ جذبہ اور تفکر کا امتزاج اُن کی غزل کو داخلی و خارجی طور پر متحرک کرتا ہے۔

اُن کی زندگی جہدِ مسلسل سے عبارت ہے جس کی وجہ سے اُن کی غزل شدتِ احساس سے مملو ہے۔ اُن کی غزل کی زبان سادہ و سلیس ہے لیکن جوش و جذبے سے معمور ہے:

اظہارِ غمِ زیست کریں کیا کہ ظفرؔ ہم
وہ غم ہیں کہ شرمندۂ اظہار ہوئے ہیں

آج دنیا کو نہیں اپنے غموں سے فرصت

آج مل بیٹھنا آساں ہے قریب آ جاؤ
جز غمِ دہر مجھے کوئی نہ پہچان سکا
تیرے کوچے میں تری یاد مجھے لائی بھی

قیوم نظرؔ:

عبدالقیوم بٹ، قیوم نظرؔ (۱۹۱۴ء۔۱۹۸۹ء) نے نظم وغزل کو یکساں فنی چابکدستی سے برتا۔ قیوم نظرؔ رومانی تحریک کے شعرا اقبالؔ، جوشؔ، اختر شیرانی اور میرا جی سے متاثر تھے۔ اُنھوں نے زندگی کے بدلتے ہوئے رنگوں کو اپنی غزل کا موضوع بنایا یہی وجہ ہے کہ اُن کی غزلوں میں غم کے بجائے خوشی کی کیفیات ملتی ہیں۔
اگرچہ اُن کے یہاں مفرس تراکیب بھی ملتی ہیں تاہم اُن کی غزل سہلِ ممتنع کی عمدہ مثال ہے۔ قیوم نظرؔ کسی خاص میلان یا رویے کے تتبع میں شعر نہیں کہتے یہی وجہ ہے کہ اُن کے استعارے اور علامتیں تازگی کا احساس دلاتی ہیں:

دشتِ جنوں سے ریگِ رواں سے خبر ملی
پھرتا رہا ہے تو بھی مجھے ڈھونڈتا ہوا
یوں بھی تو سکوں ملا ہے برسوں
پھرتے رہے بے قرار سے ہم
جاگ اٹھی ہیں زندگی کی راہیں
شاید کوئی چاند کو گیا ہے

شہزاد احمد شہزادؔ:

میرؔ و غالبؔ کی کلاسیکی شعری روایت، اقبال ویگانہ کی فکری وفنی نسبت اور فراق وجگر کے رنگِ تغزل کو شہزاد احمد (۱۹۳۲ء۔۲۰۱۲ء) نے اپنے وجدان کا حصہ بنایا۔ خارجی زندگی کے مشاہدے، جدید اور متنوع علوم کے مطالعے اور

اکتساب نے شہزاد احمد کو تازہ فکر شاعر کے منصب پر فائز کر دیا۔شہزاد احمد نے فکر کو اپنے شعری و تخلیقی تجربے میں اِس طرح ڈھالا ہے کہ افکار و تصورات محسوسات کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔شہزاد احمد لفظ کے معنوی امکانات ،قوت اور صوتی آہنگ سے غنائی معنویت پیدا کرنے کا ہنر جانتے ہیں۔شہزاد احمد نے جذبہ و احساس کو تجربے اور علم کی سطح پر برت کر اپنے آپ کو محبت کی نفسیات کا ماہر غزل گو شاعر منوا لیا ہے۔یہ بات بھی شہزاد احمد کو ایک بڑا اور قادر الکلام شاعر ثابت کرتی ہے کہ اُنھوں نے بارہ بحور کے چونتیس اوزان میں غزلیں کہی ہیں۔

؎ جب آفتاب نہ نکلا تو روشنی کے لیے
جلا کے ہم نے پرندے فضا میں چھوڑ دیے

؎ کوئی سورج مری مٹی سے پیدا کیوں نہیں ہوتا
ستارے روز ہی کیوں آسمانوں سے نکلتے ہیں

؎ بکھرے ہوئے تاروں سے مری رات بھری ہے
یہ نور ہے یا نور کی دریوزہ گری ہے

؎ اِک نئے آدمی کی صورت میں
اپنی مٹی سے اُٹھ رہا ہوں میں

؎ میں گلہ مند تو ہوں سارے جہاں کا لیکن
مجھ کو یہ بھی نہیں معلوم شکایت کیا ہے

احمد مشتاق:

احمد مشتاق (۱۹۳۳ء) حلقۂ اربابِ ذوق کے ایک اہم غزل گو کی حیثیت سے پہچانے جاتے ہیں۔آپ ناصؔر کاظمی کے دوست اور اُن ہی کی طرح کا رنگِ سخن رکھتے ہیں۔ایک دور میں ناصؔر و احمد مشتاق کا نام ایک ساتھ لیا جاتا تھا۔قریب قریب دونوں کے موضوعات و اندازِ بیان بھی ایک طرح کا ہے۔آپ بہت عرصہ پہلے لاہور سے امریکا چلے گئے۔چند اشعار دیکھیے:

اشک دامن میں بھرے، خواب کمر پر رکھے
پھر قدم ہم نے تری راہگزر پر رکھے

پتا اب تک نہیں بدلا ہمارا
وہی گھر ہے وہی قصہ ہمارا

دل میں خیال شہرِ تمنا تھا جس جگہ
واں اب ملال اک سفرِ رائیگاں کا ہے

س۔ جدیدیت، نوترقی پسندی، لسانی تشکیلات، ہیئتی تجربات اور اُردو غزل:

تقسیمِ ہندوستان اور دوسری عالمی جنگ کے دوران میں ہونے والے انسانی ضیاع نے ماحول کو سوگوار کر دیا۔ شعرا ٔ نے تقسیم کے وقت قافلوں کو لٹتے، کٹتے اور بکھرتے ہوئے دیکھا تھا۔ لہٰذا وہ زندگی بھر اُسی کربناک لمحے میں زندہ رہے۔ اِسی طرح عالمی جنگ نے برِصغیر کے بھی معاشی و اقتصادی حالات کو تباہ و برباد کر دیا۔ ہر طرف بھوک اور افلاس نے ڈیرے جما لیے۔ مشینی زندگی نے بھی انسانی اقدار کو بدل کر رکھ دیا۔ ڈر، خوف اور تنہائی کے کرب نے انسان کو اپنی ذات تک محدود کر دیا۔ ۱۹۵۸ء میں پاکستان میں مارشل لاء نے رہی سہی کسر بھی نکال دی۔ صنعتی و مشینی زندگی نے انسان کو تنہا و بے بس کر دیا۔ اس دور میں ہر شخص تنہائی اور گھٹن کا شکار ہو گیا جب کہ شعرا ٔ حساس طبقہ ہونے کی وجہ سے کربِ تنہائی میں محصور ہو گئے۔ جدید ایجادات نے نے زندگی کے معیار اور اقدار کو بدل کر رکھ دیا۔

محولہ بالا صورتِ حال نے جدیدیت کو جنم دیا۔ جدیدیت ایک ایسا رویہ اور طرزِ فکر ہے جو روایت پرستی سے قطع تعلق کرنے میں سہل کار کی حیثیت رکھتا ہے۔ جدید طرزِ فکر نے جہاں معاشرے میں سرایت کی وہاں ادب میں بھی نفوذ پذیر ہوئی۔ جدیدیت نے ادب سے ریاکاری کے خلاف آواز اٹھاتے ہوئے جدید عصری مسائل اور انسان کو درپیش نئے میلانات و رجحانات کو ادب کے موضوعات بنایا۔ دیگر ادبی اصناف کی طرح جدیدیت نے غزل کے موضوعات میں بھی اضافہ کیا۔

ترقی پسند شعرا ٔ نے غزل کی ایمائیت اور رمزیت پر شب خون مارا تھا اور اسے مارکسی بنا دیا۔ حلقہ اربابِ ذوق نے اُردو غزل پر فکری اور اسلامی ادب نے اُردو غزل کو اسلامی بنانے کی کوشش کی۔ جدید شعرا ٔ کا استدلال یہ ہے کہ ادب اور بطورِ خاص غزل کسی نظریے کی تبلیغ نہیں کر سکتی اور اگر ایسا کرنے کی کوشش کی جائے تو غزل غزل نہیں رہتی، اس تناظر میں جدید شعرا ٔ کے نزدیک غزل صرف اور صرف انسانی جذبات و احساسات کا اظہاریہ ہے۔

جدید غزل گو شعرا ٔ نے غزل کی ایمائیت اور رمزیت کو اختیار کیا۔ اُنھوں نے اُردو غزل کو زندگی آمیز اور بصیرت افروز بنا دیا۔ جدید غزل نے انسان کی تنہائی، خوف، ڈر، کرب کو بیان کرتے ہوئے نئی لفظیات اور نئی علامتیں وضع کیں جس سے اُردو غزل وسعت پذیر ہوئی۔

جدیدیت اور ترقی پسندی کے بامعنی اجزا ٔ نے مل کر نوترقی پسندی کو جنم دیا۔ ترقی پسند تحریک اپنے تنظیمی

مسائل کی وجہ سے بکھر گئی تو ترقی پسند شعرا نے حلقہ اربابِ ذوق میں شمولیت اختیار کرلی۔ حلقہ اربابِ ذوق (ادبی) اور حلقہ اربابِ ذوق (سیاسی) کی اصطلاحوں نے جنم لیا۔ اور نو ترقی پسندی کی اصطلاح بھی وجود پذیر ہوئی۔

جدید تر غزل کے نمائندہ شعرا میں عزیز حامد مدنی، ادا جعفری، منیر نیازی، جون ایلیا، احمد فراز، انور شعور، افتخار عارف، شمس الرحمٰن فاروقی اور پروین شاکر وغیرہم کے نام شامل ہیں:

عزیز حامد مدنی:

کلاسیکی شعری روایت کے تربیت یافتہ عزیز حامد مدنی (۱۹۲۲ء۔۱۹۹۱ء) کی غزل کلاسیکی رچاؤ رکھنے کے باوجود کلاسیکی غزل کی قطعیت نہیں رکھتی۔ بنیادی طور پر یہ غزل فطری اندازِ بیان اور فطری اسلوب کی حامل ہے۔ اُن کی غزل کا موضوع عشق ہے۔ لیکن یہ عشق محض اندروں نہیں بلکہ بیروں سے بھی تعلق رکھتا ہے۔ فکر اور جذبے کی آمیخت سے اُن کی غزل کو توازن اور ترفع بخشتا ہے۔ اُن کی غزل داخلی و خارجی آہنگ سے عبارت ہے اِسی لیے وہ دلوں کے تاروں کو چھیڑتی ہے۔

اُنھوں نے اپنے جذبات واحساسات کو نہایت چابکدستی سے شعروں کا روپ دیا۔ نظم نگاری کے بجائے غزل اُن کا معتبر حوالہ ہے۔ الفاظ لفظیات کے برمحل استعمال سے اُنھوں نے حسن کاری کا کام سرانجام دیا ہے۔ اُن کی غزل جدید تر طرزِ احساس کی حامل ہے:

وہ لوگ جن سے تری بزم میں تھے ہنگامے
گئے تو کیا تری بزمِ خیال سے بھی گئے

چراغِ بزم ابھی جانِ انجمن نہ بجھا
کہ یہ بجھا تو ترے خدوخال سے بھی گئے

جو بات دل میں تھی اس سے نہیں کہی ہم نے
وفا کے نام سے وہ بھی فریب کھا جاتا

اداؔ جعفری:

عزیز جاں (۱۹۲۴ء۔۲۰۱۵ء) نے نو سال کی عمر میں چھپ چھپ کر پہلا شعر کہا اور پھر ڈرتے ڈرتے اپنی امی کو سنایا۔ خلاف توقع امی کی آنکھوں سے شفقت کی پھوار برستی دیکھ کر اُنھیں شعر کہنے کا حوصلہ ملا۔ سو اُنھوں نے تیرہ (۱۳) سال کی عمر میں اداؔ بدایونی کے نام سے شاعری شروع کی۔ نور الحسن جعفری سے شادی کرنے کے بعد اداؔ جعفری کے نام سے معروف ہوئیں۔ اختر شیرانی اور اثرؔ لکھنوی سے مشورۂ سخن کرتی رہیں۔

ترقی پسند تحریک کی فکر نے اداؔ کو بہت متاثر کیا لیکن یہ الگ بات ہے کہ وہ تحریک سے باقاعدہ وابستگی نہیں رکھتی تھیں۔ اُن کی شاعری اور بطورِ خاص اُن کی غزلوں کا مطالعہ کرتے ہوئے ہم دیکھتے ہیں کہ اُنھوں نے اقبالؔ کے افکار، جگرؔ کے تغزل اور فانیؔ کے اندازِ بیان سے ایک ایسا اسلوب ایجاد کیا جو اُن سے مخصوص ہے اور یہی اسلوبِ بیان اُنھیں اُردو کی اہم ترین شاعرہ کے منصب پر فائز کرتا ہے۔ یہاں تک کہ ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے اداؔ جعفری کو شاعری کی خاتونِ اوّل قرار دیا ہے۔ ''آج سے چند سال قبل میں نے ایک محفل میں اداؔ جعفری کو اُردو شاعری کی خاتونِ اوّل قرار دیا تھا اور یہ میں نے انھی معنوں میں کہا تھا جن معنوں میں محمد حسین آزاد نے ''آبِ حیات'' میں ولیؔ دکنی کو اُردو شاعری کا باوا آدم کہا تھا۔ یہ حقیقت ہے کہ رسمی تاریخ نگاری اور تذکرہ نگاری کی روشنی میں اداؔ جعفری کو اُردو کی پہلی شاعرہ قرار دیا جا سکتا ہے، مگر جس طرح ولیؔ کو باوا آدم کہنے کا مطلب آزادؔ کے نزدیک صرف یہ تھا کہ ولیؔ اُردو کے پہلے ایسے بلند مرتبہ شاعر ہیں جن کا نام بہ اعتبارِ فکر و سخن، قابلِ قدر اور معتبر ہے، اسی طرح اداؔ جعفری اقلیمِ اُردو شاعری کی خاتونِ اوّل ہیں۔ کیوں کہ اُن کی شاعری نے بیسویں صدی کی وسطی دہائیوں میں بہ اعتبار رہنمائی و اثر پذیری، اُردو کی خواتین شاعرات کے حق میں وہی کردار ادا کیا ہے جو اٹھارویں صدی میں ولیؔ دکنی نے عام شعرا کے حق میں ادا کیا تھا۔'' (۳۲) اُن کے کلیات ''موسم موسم'' کی غزلیں احساس کی تازگی اور فنی پختگی کی مظہر ہیں۔ اُن کی غزلیں صدائے احتجاج بلند کرنے کے بجائے سرگوشی اور خود کلامی کی کیفیات سے سرشار ہیں۔ لسانی رویوں کے حوالے سے اُن کی غزلیہ شاعری کا جائزہ لیتے ہوئے ہم دیکھتے ہیں کہ کچھ ایسے الفاظ ہیں جو جدید شعری اسالیب میں شامل نہیں ہیں مگر اداؔ جعفری نے اپنی غزلوں میں اُنھیں بار بار برتا ہے۔ ان کے یہاں ''پوچھو ہو''، ''چلے ہے''، ''لگے ہے''، ''کہیو''، جیسے الفاظ استعمال ہوئے ہیں۔ یہ الفاظ اُن کے ثقافتی پس منظر اور اُن کے داخلی آہنگ کی ابتدائی صورت گری کے دیرپا

اثرات کی نشان دہی کرتے ہیں۔نمونۂ کلام ملاحظہ ہو:

جتنا جتنا بے ثباتی کا یقیں آتا گیا
اتنی اتنی زندگی میں دل کشی بڑھتی گئی

نازک تھے کہیں رنگِ گل و بوئے سمن سے
جذبات کہ آداب کے سانچے میں ڈھلے تھے

دل کے لیے بس آنکھ کا معیار بہت ہے
جو سکۂ جاں ہے سرِ بازار چلے ہے

سب سے بڑا فریب ہے خود زندگی ادا
اس حیلہ جو کے ساتھ ہیں ہم بھی بہانہ ساز

جونؔ ایلیا:

جونؔ ایلیا(۱۹۳۱ء۔۲۰۰۲ء) کا شمار اُن خوش نصیب شعراً میں ہوتا ہے جنھوں نے داخلی و خارجی موضوعات کو فلسفیانہ انداز میں اِس خوب صورتی سے بیان کیا کہ اُنھیں شاعروں کا شاعر کا جاتا ہے۔اُن کی غزل میں کلاسیکی رچاؤ،ندرتِ فکر،فنی پختگی،عصری حسیت،لسانی شعور، اُردو غزل کی شعریات اور فنی وسائل کے فنکارانہ استعمال نے اُنھیں بیسویں صدی کے نصف آخر کے اہم غزل گو شاعر ہونے کا اعزاز عطا کیا۔

جونؔ کا شعر سادہ و سلیس مگر اپنے اندر جہانِ معنی کا ایک طلسم لیے ہوئے ہوتا ہے۔اُنھوں نے بہت سے ایسے الفاظ جو وقت کی قبروں میں دفن ہو گئے تھے اُن میں روح پھونکی۔ جگالی کرنے کے بجائے اپنے فلسفیانہ مزاج اور لفظوں کے تہذیبی و لسانی شعور سے ایسی تراکیب تراشیں جن پر اُن کے دستخط ثبت ہیں۔

اپنی وضع کردہ نادر و نایاب زمینیں،خوب صورت و دلکش ترکیبیں،منفرد اور کم یاب بحریں، تجربے اور مزاج میں ڈھلی ہوئی لفظیات اور جمال افروز صنعتیں اُن کے اشعار کو شناخت کرنے میں ممد و معاون ہوتی ہیں۔میرؔ کی دلی کی طرح جونؔ کراچی کے بار بار مخدوش حالات پر نوحہ کناں ہوتے ہیں مگر کیا مجال کہ کبھی اُن کی غزل اپنی بلندی سے نیچے کو آئے۔وہ غزل کے دو دو تین تین چار چار مطلعوں کے مخالف تھے۔اِس تناظر میں اُن کا نقطۂ نظر یہ تھا کہ اگر

آپ دو مطلعے کہتے ہیں تو دوسرے مطلع کے لیے دوسری غزل کہیں، تین مطلع کہے ہیں تو تیسری غزل کہیں وغیرہ۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کے یہاں دوغزلے بھی بھرپور انداز میں اپنا اظہار پاتے ہیں۔

اُنھیں مشاعروں کا کامیاب ترین شاعر ہونے کا اعزاز بھی حاصل ہے لیکن اُنھوں نے اِس مفروضے کو بھی غلط ثابت کر دیا کہ مشاعرہ شاعری کو پستی کی طرف لے جاتا ہے۔ اُنھوں نے اپنی ممتاز شاعری سے مشاعروں کے معیار کو بھی ترفع بخشا:

؎ تیرا فراق جانِ جاں عیش تھا کیا مرے لیے
یعنی ترے فراق میں خوب شراب پی گئی

؎ آج کا دن بھی عیش سے گزرا
سر سے پا تک بدن سلامت ہے

؎ یہ مجھے چین کیوں نہیں پڑتا
ایک ہی شخص تھا جہان میں کیا

؎ خوب ہے شوق کا یہ پہلو بھی
میں بھی برباد ہو گیا، تو بھی

؎ اتنا خالی تھا اندروں میرا
کچھ دنوں تو خدا رہا مجھ میں

احمد فرازؔ:

سیّد احمد شاہ علی، احمد فرازؔ (۱۹۳۲۔۲۰۰۹ء) شاید اُن خوش قسمت شعرا میں سے ایک ہیں جو آسمانِ شہرت پر پوری آب و تاب سے جلوہ فگن رہے۔ وہ ترقی پسند غزل کے اہم ترین شاعر ہیں۔ وہ کرافٹ کے شاعر ہیں اور اُن کا کرافٹ اُنھیں اپنے عہد میں میں ممتاز و محترم مقام پر فائز کرتا ہے۔ اُن کی غزل میں عصری حسیت ہے، اُنھوں نے کلاسیکی روایت اور مشرقی شعریات سے وابستہ رہتے ہوئے اُردو غزل کو جدید عصری تقاضوں سے ہم آہنگ کیا۔ اُنھوں کی غزل میں روایت سے جدیدیت کا سفر بڑی کامیابی سے طے کیا۔ کلاسیکی روایت کے تتبع، فنی وسائل

کے فنکارانہ استعمال اور سیاسی و سماجی شعور کی آمیخت نے اُن کی غزل کو فکری و فنی حسن عطا کیا۔ ڈاکٹر ارشد محمود ناشآد، احمد فراز کی غزل گوئی کا فنی تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''فرآز کی غزل متنوع رنگوں کی حامل ہے۔ زبان و بیان کی مختلف صورتیں ان کی قادرالکلامی کی دلیل ہیں۔ الفاظ کے چناؤ اور استعمال میں اُن کا فنی شعور پوری طرح آشکار ہوتا ہے۔ صنائع و بدائع کے بھرپور تخلیقی استعمال اور بندشوں کی چستی کے باعث ان کے کلام کا ظاہری روپ جگمگا اٹھا ہے۔''(۳۳)

؎ قربتوں میں بھی جدائی کے زمانے مانگے
دل وہ بے مہر کہ رونے کے بہانے مانگے

؎ منتظر کب سے تحیّر ہے تری تقریر کا
بات کر تجھ پہ گماں ہونے لگا تصویر کا

؎ ہم بھی مجبوریوں کا عذر کریں
پھر کہیں اور مبتلا ہو جائیں

شکیبؔ جلالی:

سیّد حسن رضوی، شکیبؔ جلالی (۱۹۳۴ء۔۱۹۶۶ء) جدید غزل کا وہ معتبر اور حساس شاعر ہے جس نے محض بتیس سال کی عمر میں اُردو غزل کو اپنے اکتسابات سے ثروت مند کیا۔ اگر وہ اپنے بچپن میں اپنی والدہ کو ٹرین کے آگے آ کر خودکشی کرتے نہ دیکھتے تو شاید جدید رجحانات کا حامل یہ شاعر اُردو غزل کو مزید مالا مال کرتا۔

اُنھوں نے زندگی کے داخلی و خارجی مسائل کو یکساں طور پر اپنے شعروں کا روپ دیا۔ اُن کے یہاں تشبیہات و استعارات اُن کے مافی الضمیر کو کمال کامیابی سے بیان کرتے ہیں۔ اُن کی لفظیات اُردو غزل کے مزاج سے ہم آہنگی نہ رکھنے کے باوجود اُن کی غزل کی فضا کو مانوس اور قابلِ قبول بناتی ہے۔

اُنھوں نے اپنے دلکش اندازِ بیان، ندرتِ خیال اور فنی وسائل کے فنکارانہ استعمال سے ایسی غزل کہی تو پڑھنے اور سننے والے کے دامنِ دل کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے:

؎ تو نے کہا نہ تھا کہ میں کشتی پہ بوجھ ہوں
آنکھوں کو اب نہ ڈھانپ مجھے ڈوبتے بھی دیکھ

؎ گلے ملا نہ کبھی چاند بخت ایسا تھا
ہرا بھرا بدن اپنا درخت ایسا تھا

؎ آ کے پتھر تو مرے صحن میں دو چار گرے
جتنے اس پیڑ کے پھل تھے پسِ دیوار گرے

وہاں کی روشنیوں نے بھی ظلم ڈھائے بہت
میں اس گلی میں اکیلا تھا اور سائے بہت

بشیر بدرؔ:

سیّد محمد بشیر، بشیر بدرؔ (۱۹۳۵ء) کے ادبی سفر کا آغاز ۱۹۵۰ء کے بعد ہوا، یوں وہ اُن شعرا کی صف میں شامل ہیں جو تقسیمِ ہندوستان کے بعد ادبی منظر نامے پر نمایاں ہوئے۔ بشیر بدرؔ سو فیصد غزل کے شاعر ہیں۔ اُنھوں نے معاشرتی و تہذیبی زندگی کو جدید شعری روایت کے ساتھ ہم آہنگ کر کے اُردو غزل کو ایک نیا ذائقہ، تازہ لہجہ اور منفرد آہنگ عطا کیا ہے۔ بشیر بدرؔ کی غزل کی لفظیات نئی اور ذاتی ہیں، قدیم رموز و علائم سے اِستفادہ کرنے کے بجائے اُن کے یہاں اِنحراف کا رجحان نمایاں ہے۔ جس کی وجہ سے اُن کے یہاں نیا احساس، نیا رنگ اور نئی زبان وجود پذیر ہوتی ہے۔ وہ لمحہ بہ لمحہ بدلتے ہوئے فکری، سماجی، تہذیبی اور معاشرتی احساسات کے نئے جہانوں کو کمالِ فن سے شعری پیکر عطا کرتے ہوئے نظر آتے ہیں اور یہ بات اُنھیں جدید اُردو غزل کے شعرأ میں ممتاز مقام پر متمکن کرتی ہے۔ اگر بشیر بدرؔ اپنے آپ کو مشاعروں کی نذر نہ کرتے تو اپنی بھرپور تخلیقی صلاحیت سے جدید تر اُردو غزل کو مزید ثروت مند کرنے کی اہلیت رکھتے تھے۔

؎ چمکتی ہے کہیں صدیوں میں آنسوؤں کی زمیں
غزل کے شعر کہاں روز روز ہوتے ہیں

؎ ایک لڑکی بہت سے پھول لیے
دل کی دہلیز پر کھڑی ہو گی

؎ اُجالے اپنی یادوں کے ہمارے ساتھ رہنے دے
نہ جانے کس گلی میں زندگی کی شام ہو جائے

؎ خوب صورت، اُداس، خوف زدہ
وہ بھی ہے بیسویں صدی کی طرح

؎ اُنھیں راستوں نے جن پر مرے ساتھ تم چلے تھے
مجھے روک روک پوچھا تیرا ہم سفر کہاں ہے

شمس الرحمٰن فاروقی:

شمس الرحمٰن فاروقی (پ ۱۹۳۵ء) اُردو کی ایک ایسی ہمہ جہت ادبی شخصیت ہیں جنھوں نے اُردو ادب کی کئی اصناف میں نہ صرف طبع آزمائی کی بلکہ اُنھیں وقار بھی بخشا۔ اُن کے جریدے ''شب خون'' کو جدیدیت کے 'پیش رو' ہونے کا اعزاز حاصل ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے جدیدیت کی ترویج کے لیے عملی کردار بھی ادا کیا اور تخلیقی سطح پر بھی جدید تر غزل کی روایت کو آگے بڑھایا۔ اُنھوں نے اُردو غزل کی مروجہ لفظیات پر اکتفا نہ کرتے ہوئے بہت سے لفظوں کو اپنے تخلیقی تجربے سے غزل کا حصہ بنایا۔ بعض غیر مانوس اور ثقیل الفاظ بھی اُن کی غزل کا حصہ بن کر اپنے کھردرے پن کے باوجود اجنبی نہیں لگتے۔

فاروقی نے اپنے تخلیقی وفور کے باوصف غزل کے موضوعاتی و لسانی امکانات کو اجاگر کر کے اُسے توانائی بھی عطا کی اور ظفر اقبال کے تتبع میں غزل کی کلاسیکی اقدار و روایات کو کاری ضرب بھی لگائی:

گذشتہ رات مجھے پڑھتے وقت وہم ہوا
ورق پہ حرف نہیں ہیں یہ ہیں کتاب میں سانپ

سرخ سیدھا سخت نیلا دور اونچا آسماں
زرد سورج کا وطن تاریک بہتا آسماں

جو تم ہو پاس تو کہتا ہے مجھ کو چیر کے پھینک
وہ دل جو وقتِ دعا بے زبان لگتا ہے

دیکھیے بے بدنی کون کہے گا قاتل ہے
سایہ آسا جو پھرے اس کو پکڑنا مشکل ہے

کشور ناہید:

بلند شہر کے ایک قدامت پرست سادات گھرانے میں پیدا ہونے والی کشور ناہید (۱۹۴۰ء) کو نہ صرف ادبی حلقوں بلکہ سماجی و معاشرتی حلقوں میں بھی ایک روشن خیال شاعرہ اور دانشور کے نام سے جانا جاتا ہے۔ گھر سے

معاشرے تک اور بچپن سے عمر کی اِس دہلیز تک، اُن کا ہر فیصلہ روایت سے انحراف و روگردانی کی تصویر پیش کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ سات سال کی عمر میں برقع پہننے والی کشور نے نویں جماعت میں نہ صرف لکھنا بلکہ اخبار کے لیے لکھنا شروع کر دیا۔

> ''کشور ناہید ہمارے عہد کی رجحان ساز شاعرہ، نام ور سوانح نگار، مشہور مترجم، مقبول کالم نگار اور پاکستان کی بیداریِ خواتین کی تحریک کے حوالے سے عالمی سطح پر متعارف تخلیق کار کے طور پر عزت و احترام کی نظر سے دیکھی جاتی ہیں۔ پاکستانی معاشرے میں خواتین میں شعور و آگہی کے فروغ کے لیے مسلسل جدوجہد اور بنیادی انسانی حقوق کے تحفظ کے احساس کو اجاگر کرنے کے سلسلے میں کشور ناہید کی خدمات کا ہر سطح پر اعتراف کیا جاتا ہے۔''(۳۴)

حلقہ اربابِ ذوق سے وابستگی کے باوجود ابتدا میں وہ غزل گوئی کی طرف متوجہ ہوئیں، لیکن بعدازاں اُنھوں نے زیادہ تر نظمیں لکھیں۔ ۱۹۶۹ء میں اُن کے پہلے شعری مجموعے 'لبِ گویا' میں ۷۹ غزلیں اور ۳۸ دوہے ہیں، جس سے یہ بات پایۂ ثبوت کو پہنچتی ہے کہ اُن کے نزدیک غزل اظہار کا بہترین ذریعہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اُنھوں نے ''لبِ گویا'' سے ''وحشت اور بارود میں لپٹی ہوئی شاعری'' تک غزل سے اپنا رشتہ برقرار رکھا۔

دوسری شاعرات کے یہاں جو نسوانی ڈھانچہ نظر آتا ہے کشور کے یہاں اُس کا تتبع کرنے کے بجائے ایک الگ رویہ نظر آتا ہے۔ اُن کی غزلوں میں نہ تو رومانیت کا شیرازہ ٹپکتا ہے اور نہ ہی ان غزلوں کی علامتوں میں نسوانی رعنائی اور روایتی سپردکاری کے اثرات نمایاں ہیں۔ اُن کی ابتدائی غزلوں میں تفکر کی جو لہر موجود تھی وقت کے ساتھ ساتھ اُس تفکر نے اُن کی غزلوں کو ہلکا سا کھردرا کر دیا۔ اُن کی غزلوں کی زمینیں بھی مانوس اور رواں نہیں جو اُن کی مشکل پسند طبیعت کا علامتی رخ پیش کرتی ہیں۔ کشور کی غزلیں ایک عورت کے مسلسل اضطراب و کرب اور پیہم احساسِ تنہائی سے مملو ہیں۔ چند اشعار دیکھیے:

چھپا کے رکھ دیا پھر آگہی کے چہرے کو
اس آئینے میں تو چہرے بدلتے جاتے ہیں

کچھ اِس قدر تھی گرمیِ بازارِ آرزو

دل جو خریدتا تھا اُسے دیکھتا نہ تھا
بھیجی ہیں اُس نے پھولوں میں منہ بند سیپیاں
انکار بھی عجب ہے، بلاوا بھی ہے عجب
مجھے سوال کی دہلیز پار کرنی تھی
یہ دیکھنے کہ ارادہ کہاں بدلتا ہے

انور شعورؔ:

بیسویں صدی میں اُردو غزل پر بات اُس وقت تک مکمل نہیں ہوتی جب تک ہم بیسویں صدی کے نصف آخر کے اہم اور منفرد شاعر انور شعورؔ کا ذکر نہ کریں۔ انور حسین خاں، انور شعورؔ (۱۹۴۳ء) کی غزل اپنے اسلوب، لفظیات، موضوعات، کیفیات، محسوسات، تجربات، جمالیات، امکانات، اور مزاج کے لحاظ سے نہ صرف اپنے ہم عصروں سے مختلف ہے بلکہ ماضی میں بھی ہمیں ایسی کوئی مثال ملتی۔ شعری روایات سے کما حقہ جان کاری رکھنے کے باوجود اُنھوں نے اُردو غزل کو ایک نیا اور توانا لہجہ عطا کر کے جدید اُردو غزل کی تاریخ میں اپنا نام محفوظ کروالیا ہے۔ ہر بڑے شاعر کی طرح اُنھوں نے مروجہ شعری لفظیات اور موضوعات پر اِکتفا کرنے کے بجائے سہلِ ممتنع میں نامانوس اور بھاری بھر کم الفاظ کو کمال ہنر مندی سے برت کر جدید تر اُردو غزل گو شعرائمیں ممتاز مقام پر متمکن ہیں۔

اچھا خاصا بیٹھے بیٹھے گُم ہو جاتا ہوں
اب میں اکثر میں نہیں رہتا تُم ہو جاتا ہوں
دیکھ لیا شعورؔ کو زندہ دلی کے باوجود
ایک اُداس نسل کا ایک اُداس آدمی
تساہل ایک ایسا لفظ ہے، اِس لفظ کا مطلب
کتابوں میں کہاں ڈھونڈوں، کسی سے پوچھ لوں گا میں
صرف اُس کے ہونٹ کاغذ پر بنا دیتا ہوں میں
خود بنا لیتی ہے ہونٹوں پر ہنسی اپنی جگہ

؎ تم حسنِ مجسم ہو بلا شرکتِ غیرے
ناقابلِ تقسیم خزانہ ہے تمھارا

افتخار عارفؔ:

افتخار حسین، افتخار عارفؔ (۱۹۴۳ء) بیسویں صدی کے ربعِ آخر کی ایک معتبر آواز ہیں۔ وہ کلاسیکی شعری روایت کے امین ہیں۔ عصری و سماجی شعور اور تاریخی آگاہی کے تال میل سے اُن کی غزل ایسا لب و لہجہ اختیار کرتی ہے جو اُنھی سے مخصوص ہے۔ اُنھوں نے غزل کی شعریات اور غزل کی لفظیات پر بھروسا کیا۔ مروجہ لفظیات کو قرینے سے استعمال کیا۔

اُن کی غزل میں زندگی کے جدید مسائل سلیقے سے اظہار پاتے ہیں۔ اُنھوں نے عصری حسیت اور سماجی شعور کو اپنی غزل میں پیش کرنے کے لیے عمدہ تراکیب تراشیں جن پر اُن کے نام کی مہر ثبت ہے۔ اشعار سے الگ پڑھنے سے وہ تراکیب بہت بوجھل لگتی ہیں لیکن جیسے ہی ہم اُنھیں شعر میں پڑھتے ہیں تو وہ بہت عمدہ اور رواں لگتی ہیں۔ اُن کا بوجھل پن ایک دم کافور ہو جاتا ہے۔ کوئی شاعر اُن کی تراکیب کو استعمال کرنے کا رسک نہیں لیتا۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کے اشعار اپنے خالق کے نام کی چغلی کھاتے ہوئے نظر آتے ہیں:

؎ دمشقِ مصلحت و کوفۂ نفاق کے بیچ
فغانِ قافلۂ بے نوا کی قیمت کیا

؎ اب بھی توہینِ عدالت نہیں ہوگی ہم سے
دل نہیں ہو گا تو بیعت نہیں ہو گی ہم سے

؎ رحمتِ سیّدِ لولاک پہ کامل ایمان
امتِ سیّدِ لولاک سے خوف آتا ہے

پروینؔ شاکر:

پروینؔ شاکر (۱۹۵۲ء۔۱۹۹۴ء) کا تعلق کراچی کے ایک علمی و ادبی گھرانے سے تھا۔ اُن کی ادبی تربیت گھر پر ہی ہوئی۔ ادبیاتِ انگریزی میں ایم۔اے کرنے کے بعد ابتدا میں تدریسی خدمات سرانجام دیں جب کہ بعد ازاں سول سروس کا امتحان پاس کر کے ''کسٹم ڈیپارٹمنٹ۔اسلام آباد'' سے وابستہ ہو گئیں، اور اِسی دوران میں ایک روڈ ایکسیڈنٹ کے دوران میں اپنے خالقِ حقیقی سے جاملیں۔

احمد ندیمؔ قاسمی کی سرپرستی میں پروین نے اپنے پہلے مجموعۂ کلام ''خوشبو'' سے وہ عالم گیر شہرت حاصل کی جو کم کم نصیب ہوتی ہے۔ پروین کا تعلق جدید تر شعرا میں کیا جاتا ہے لیکن موضوعات کے حوالے سے جائزہ لیا جائے تو اُن کے یہاں عشق و محبت کے روایتی موضوعات ہی ملتے ہیں۔ تاہم اُنھوں نے روایتی موضوعات میں نسائی کیفیات اور محسوسات کا ایسا تڑکا لگایا جس نے اُن کی غزلوں کو نیا ذائقہ اور لحن عطا کیا۔

''خوشبو'' کی غزلیں سرشاری اور وارفتگی میں ''خود کلامی''، ''صد برگ'' اور ''انکار'' سے بہتر ہیں جب کہ فنی حوالے سے دیکھا جائے تو اُن کے آخری مجموعے ''انکار'' کو باقی تینوں مجموعوں پر تفوق حاصل ہے۔ گویا ''خوشبو'' سے ''انکار'' تک آتے آتے ہمیں فنی حوالے سے ایک ارتقا نظر آتا ہے۔ یہاں تک کہ دیگر فنی اسقام کے علاوہ ''خوشبو'' کے کچھ مصرعے ساقط الاوزان بھی ہیں۔ لیکن اس سب کے باوجود پروین ایک ایسی شاعرہ تھیں جنھوں نے اُردو شاعری کی نسائی تاریخ پر اپنے دست خط کیے۔ ڈاکٹر ارشد محمود ناشادؔ اِس تناظر میں لکھتے ہیں:

> ''پروین شاکر نے عورتوں کے احساسات، میلانات اور رویوں کے حامل مضامین کو بڑی بے باکی اور جرأت کے ساتھ غزل میں میں شامل کر کے اس کے دائرۂ موضوعات کو وسعت بخشی۔ نسوانیت کا یہ مخصوص رنگ اُردو غزل میں پروین سے پہلے بھی کہیں کہیں دکھائی دیتا ہے مگر اس کے نقش مدہم اور خط و خال بجھے بجھے ہیں۔ پروین شاکر نے اس رنگ کو وضاحت اور شوخی سے ہم کنار کیا۔'' (۳۵)

پروین شاکر کا نمونۂ کلام ملاحظہ ہو:

تو سمندر ہے تو پھر آنکھ میں سمٹا کیسے
تو فلک ہے تو بتا تیرے کنارے کیوں ہیں

ممکنہ فیصلوں میں ایک ،ہجر کا فیصلہ بھی تھا
میں نے تو ایک بات کی اُس نے کمال کر دیا

کُو بہ کُو پھیل گئی بات شناسائی کی
اُس نے خوشبو کی طرح میری پذیرائی کی

عشق نے سیکھ ہی لی وقت کی تقسیم کہ اب
وہ مجھے یاد تو آتا ہے مگر کام کے بعد

ہیئتی تجربات:

بیسویں صدی کی چھٹی دہائی میں یہ جانتے بوجھتے ہوئے بھی کہ غزل ہیئت کے حوالے سے ایک غیر لچکدار صنفِ سخن ہے اور ردیف و قافیہ کے باہمی تال میل سے غزل کی فضا بنائی جاتی ہے۔ اِن سب باتوں کو پسِ پشت ڈالتے ہوئے آزاد نظم کی طرح غزل کو بھی ردیف و قافیہ کی جکڑ بندیوں سے آزاد کرنے کے لیے مظہر امام کے اتباع میں شعرا نے آزاد غزلیں لکھنا شروع کر دیں۔

کرشن موہن، علیم صبا نویدی، قتیل شفائی نے ردیف و قافیہ کے صوت و آہنگ کی قدر و قیمت سمجھتے ہوئے اپنی ''تجرباتی غزلوں'' میں کبھی کبھار ارکان کی تعداد کم کر دی۔ ظہیر غازی پوری، فرحت قادری، پرویز رحمانی، فارغ بخاری وغیرہم نے غزل کی روح اور جسم دونوں کو مجروح کرنے کے لیے ہیئتی تجربات کیے لیکن تہذیب و ثقافت میں گندھی ہوئی غزل نے اور نہ ہی اُردو شاعری کے مہذب قاری نے اِن تجربات کو قبول کیا۔ خاطر غزنوی نے مثنوی کی ہیئت کے ماتحت صرف قوافی کی تبدیلی سے ''مطلعاتی غزل'' کہی لیکن وہ بھی بے اعتباری کی دھند میں لپٹ گئی:

گنگناتا ہے لہو یوں مری شریانوں میں
جیسے قیدی کوئی زندانوں میں

(قتیلؔ شفائی)

اپنائی ہے کچھ اور ہی دنیا، اُسے کہنا
اب آ گیا تنہائی میں جینا، اُسے کہنا
پایا نہیں گو کچھ اسے پا کر، اُسے کہنا
تبدیل مگر ہوگئے منظر، اسے کہنا

(خاطرؔ غزنوی)

بعض شعراؔ جو غزل میں اپنے جذبات واحساسات اور جدید موضوعات ومسائل کو پیش کرنے میں دقت کا شکار ہوئے یا اِس خیال سے کہ اُردو غزل کو دوسری غیر ملکی زبانوں میں ترجمہ نہیں کیا جا سکتا، اُنھوں نے افسانے اور نظم کی طرح لسانی تشکیلات سے غزل کی زبان میں توڑ پھوڑ کرنے کی کوشش کی۔ ظفرؔ اقبال نے لسانی تشکیلات کے نام پر بڑے دردمندانہ انداز میں غزل کی زبان کو تبدیل کرنے کی کوشش کی۔ اُنھوں نے پنجابی، بنگلہ اور انگریزی زبان کے سیکڑوں الفاظ کو بغیر کسی اصول وقواعد کے دھڑا دھڑ غزلیہ ملبوس پہنانے کی کوشش کی۔ اُن کی تقلید کرتے ہوئے کئی شعراؔ نے بغیر کسی تخلیقی تجربے کے اُردو غزل میں نئے لفظوں کے پانی کے ڈول ڈال کر اُسے آبِ رواں بنانے کے بجائے جوہڑ بنا دیا۔

حواشی و حوالہ جات

۱۔ وقار احمد رضوی، ڈاکٹر، تاریخ جدید اُردو غزل نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۱۹۸۸ء، ص ۱۰۵

۲۔ سر سیّد احمد خاں، مقالاتِ سر سیّد، حصہ دہم، ص ۱۲۰

۳۔ انور سدید، ڈاکٹر، اُردو ادب کی تحریکیں، انجمن ترقی اُردو، پاکستان، لاہور، ۱۹۹۱ء، ص ۳۶۷

۴۔ وقار احمد رضوی، ڈاکٹر، تاریخ جدید اُردو غزل نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۱۹۸۸ء، ص ۲۱۱

۵۔ انور سدید، ڈاکٹر، اُردو ادب کی تحریکیں، انجمن ترقی اُردو، پاکستان، لاہور، ۱۹۹۱ء ص ۴۰۷

۶۔ رشید امجد، ڈاکٹر، ''پاکستانی ادب۔ رویے اور رجحانات''، پورب اکادمی، اسلام آباد، ۲۰۱۰ء، ص ۴۰

۷۔ نذیر احمد، ڈاکٹر، عباداللہ، ڈاکٹر 'تاریخِ ادبِ اُردو' علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، سن ندارد، ص ۲۷۳

۸۔ رام، لالہ سری، خمخانۂ جاوید، لاہور، ۱۹۱۱ء، جلد چہارم، ص ۵۹

۹۔ ارشد محمود ناشاؔد، ڈاکٹر، اُردو غزل کا تکنیکی، ہیئتی اور عروضی سفر، لاہور، مجلسِ ترقیِ ادب، ۲۰۰۸ء، ص ۱۷۲

۱۰۔ وقار احمد رضوی، ڈاکٹر، تاریخ جدید اُردو غزل نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۱۹۸۸ء، ص ۲۷۸

۱۱۔ محمد حسنؔ، ڈاکٹر 'اردو ادب میں رومانی تحریک''، ملتان، کاروانِ ادب، ۱۹۸۶ء، ص ۱۳

۱۲۔ محمد اشرف خان، ڈاکٹر، ''اُردو تنقید کا رومانوی دبستان''، لاہور، سنگِ میل، ۲۰۱۱ء، ص ۱۲

۱۳۔ انور سدید، ڈاکٹر، اُردو ادب کی تحریکیں، انجمن ترقی اُردو، پاکستان، لاہور، ۱۹۹۱ء، ص ۴۳۸

۱۴۔ ایم۔ ایم۔ شریف، مقالہ ''جمالیاتِ اقبال کی تشکیل'' ترجمہ سجاد رضوی، فلفۂ اقبال، ص ۱۲

۱۵۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، مقالہ: بیسویں صدی کی ادبی تحریکیں۔ نئے تناظر، لاہور، ۱۹۸۱ء، ص ۵۶

۱۶۔ محمد اشرف خان، ڈاکٹر، ''اُردو تنقید کا رومانوی دبستان''، لاہور، سنگِ میل، ۲۰۱۱ء، ص ۱۳۵

۱۷۔ انور سدید، ڈاکٹر، اُردو ادب کی تحریکیں، انجمن ترقی اُردو، پاکستان، لاہور، ۱۹۹۱ء، ص ۴۷۹

☆ غزلیاتِ اقبال کے فنی وسائل کا تخصیصی مطالعہ اگلے صفحات پر تفصیل سے کیا جائے گا۔

۱۸۔ جوشؔ ملیح آبادی، ''مقالاتِ جوشؔ''، ص ۲۷۹

۱۹۔ نذیر احمد، ڈاکٹر، عباداللہ، ڈاکٹر ''تاریخِ ادبِ اُردو'' علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، سن ندارد، ص ۳۰۶

۲۰۔ ایضاً،ص۳۰۵
۲۱۔ مجنوں گورکھ پوری، پردیسی کے خطوط،ص۱۹۲
۲۲ سجاد ظہیر،خطبۂ صدارت اُردو کانفرنس حیدرآباد دکن ۱۹۴۵ء
۲۳۔ سجاد ظہیر،خطبۂ صدارت اُردو کانفرنس حیدرآباد دکن ۱۹۴۵ء
۲۴۔ سبطِ حسن،سیّد، ۴۸۔اُردو غزل کا مستقبل[سمپوزیم]مطبوعہ:نقوش(غزل نمبر)؛طبعِ ثانی،فروری ۱۹۵۶ء۔
۲۵۔ بشیر بدؔر،ڈاکٹر،آزادی کے بعد کی غزل کا تنقیدی مطالعہ؛نئی دہلی؛انجمن ترقیِ اُردو ہند؛۱۹۸۱ء؛ص۴۷
۲۶۔ ارشد محمود ناشاد،ڈاکٹر،اُردو غزل کا تکنیکی،ہیئتی اور عروضی سفر،مجلسِ ترقیِ ادب،لاہور،۲۰۰۸ء،ص۲۰۰۔
۲۷۔ وقار احمد رضوی،ڈاکٹر،تاریخ جدید اُردو غزل،نیشنل بک فاؤنڈیشن،اسلام آباد،۱۹۸۸ء،ص۲۲۷
۲۸۔ جمیل ملک،ندیم کی شاعری،راولپنڈی،نوید پبلشرز،۱۹۷۲ء،ص۱۵۹
۲۹۔ انور سدید،ڈاکٹر،اُردو ادب کی تحریکیں،انجمن ترقیِ اُردو،پاکستان،لاہور،۱۹۹۱ء ص۵۵۷
۳۰۔ ایضاً،ص۵۸۸
۳۱۔ الطاف گوہر،مضمون:پاکستان کے نوجوان اسکول کا نظریۂ شعر،مشمولہ:''ادبی دنیا''،اپریل ۱۹۴۵ء،ص۳۵
۳۲۔ فرمان فتح پوری،ڈاکٹر،سالنامہ''نگارِ پاکستان''،اداؔ جعفری نمبر ۱۹۹۸ء
۳۳۔ ارشد محمود ناشاؔد،ڈاکٹر،''اُردو غزل کا تکنیکی،ہیئتی اور عروضی سفر''،لاہور،مجلسِ ترقیِ ادب،۲۰۰۸ء،ص۲۵۹
۳۴۔ افتخار عارف،''پیش نامہ''،مشمولہ:''کشور ناہید:فن اور شخصیت از ڈاکٹر شاہین مفتی''،اسلام آباد،اکادمی ادبیات پاکستان، ۲۰۰۸ء،ص۷
۳۵۔ ارشد محمود ناشاؔد،ڈاکٹر،''اُردو غزل کا تکنیکی،ہیئتی اور عروضی سفر''،لاہور،مجلسِ ترقیِ ادب،۲۰۰۸ء،ص۲۹۸۔

فصل دوم:

باب پنجم

علامہ اقبال کی غزل: فنی وسائل کا مطالعہ

الف۔ اقبؔال کی غزل۔ فکر و تغزل کا امتزاج
ب۔ اقبؔال کا تشبیہاتی و استعاراتی نظام
ج۔ تلمیحاتِ اقبؔال۔ مؤثر ترین فنی وسیلہ
د۔ عروضی جائزہ

علامہ محمد اقبال، علامہ اقبالؔ

(۱۸۷۷ء۔۱۹۳۸ء)

مولانا الطاف حسین حالیؔ کی ’’اصلاحِ غزل کی تحریک‘‘ اور مولانا الطاف حسین حالیؔ و مولانا محمد حسین آزادؔ اور اُن کے ہم خیالوں کا غزل کے مقابلے میں نظم کو جدید تقاضوں سے ہم آہنگ قرار دینے سے انیسویں صدی کے ربعِ آخر میں نظم گوئی کا رواج بڑھا اور اُس دور کے اہم شعرأ نے اپنے شعری اظہار کے لیے نظم کو غزل پر ترجیح دی۔ یوں بیسویں صدی کے آغاز میں نئے مسائل اور جدید موضوعات کو نظم میں پیش کرنے کے رجحان نے زور پکڑا۔ اس دور میں چند لکھنوی و دہلوی شعرأ نے غزل کے ساتھ اپنا رشتہ برقرار رکھا اور جدید اور نئے موضوعات کو بھی بڑے سلیقے سے شعری اظہار کا وسیلہ بنایا۔ حالیؔ نے غزل کے دامن کشادہ کرنے کی شعوری کوشش کرتے ہوئے خارجی موضوعات کو بھی غزل میں بیان کیا لیکن اِس کوشش سے اُن کی غزل ایمائیت و رمزیت ایسی خصوصیات سے محروم ہو کر رہ گئی۔ اقبال نے اپنے مخصوص نظریات کو نظم کے ساتھ ساتھ غزل میں بھی بیان کیا۔ اگرچہ اُن کی غزل حالیؔ کی غزل کی طرح سپاٹ اور بے کیف نہیں۔ اُن کی غزل میں کہیں کہیں تغزل بھی پوری کیفیت کے ساتھ جلوہ افروز ہوتا ہے، لیکن ڈاکٹر وزیر آغا اقبالؔ کی غزل سے زیادہ مطمئن نظر نہیں آتے:

> ’’اقبالؔ نے غزل کو ایک مخصوص فلسفۂ حیات اور اندازِ نظر کے لیے استعمال کرنے کی کوشش کی تو اس سے غزل کا لوچ، دھیمی لے اور سرگوشی میں بات کرنے کا انداز قائم نہ رہ سکا۔‘‘(۱)

بیسویں صدی کے اہم ترین شاعر اقبالؔ کا بنیادی حوالہ بھی اگرچہ نظم ہے لیکن اُن کے اُردو کلیات (۲) میں ۱۱۰ غزلیات (۳) بھی ہیں جو اُنھیں بیسویں صدی کے اہم غزل گو شعرأ کی فہرست میں شامل کرنے کے لیے کافی

ہیں۔ اقبالؔ کی غزل کے فکری زاویوں اور اُس کے عام فنی محاسن و معائب کے تناظر میں اُن کی نظم اور غزل کے بیچ کوئی بڑا فرق نظر نہیں آتا۔ ہر بڑے اور اہم شاعر کی طرح اُن کی تخلیقی شخصیت بھی ہمیں اُن کے منقسم ہونے کا احساس دلاتی ہے۔ یہ بات بھی وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ اقبالؔ کی تخلیقی زندگی غزل کی ہمسفری میں گزری۔ اُنھوں نے اپنی نظم گوئی کی شعری طاقت (Strength) کو غزل گوئی کے لیے کمال مہارت سے استعمال کر کے ایسی شاندار غزلیں کہیں کہ غزل کی تنگ دامانی کا شکوہ کرنے والے بھی داد دیے بغیر نہ رہ سکے۔ اُنھوں نے بیسویں صدی کے جدید مسائل اور نئے موضوعات کو اِس کمالِ فن سے غزل میں پیش کیا کہ اُن کی وضع کردہ لفظیات اور مزاج سے غزل کا ہر شعر ایک نظم کی طرح ابلاغ کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ وہ اپنے ذاتی جوہر اور جدتِ طبع کی بنا پر نظم کی طرح غزل کے بھی روایتی قالب کو بدل کر اسے نئے پیرائے میں ڈھالنا چاہتے تھے اور اُنھوں نے ایسا کیا بھی، لیکن اقبال کی غزل کو غزل کی عمومی تبدیلی نہیں کہا جاسکتا کیوں کہ تبدیلی کا یہ عمل صرف انھیں کی غزلیہ شاعری میں رُونما ہوا۔ چوں کہ یہ تبدیلی اقبال کے موضوعِ شاعری کے اعتبار سے ضروری، لیکن عمل کے اصل مزاج کے منافی تھی۔ (۴) اقبالؔ کی شاعری کا عہدِ آخر، ترقی پسند شاعری کا اوّلیں دور ہے۔ اِس تحریک کے شعرا بھی نظم نگاری کو غزل پر تفوق دیتے ہوئے نہ صرف نظم گوئی کی طرف متوجہ ہوئے بلکہ غزل گوئی کے خلاف عملی احتجاج بھی کیا۔ لیکن اقبال شاید اِس لطیف نکتے سے آگاہ تھے کہ خیال، ہیئت اور لفظیات اپنے ہمراہ لاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اُنھوں نے اپنے مخصوص حکیمانہ موضوعات اور فلسفیانہ نظریات کو غزل میں بھی بہت سہولت اور نہایت عمدگی سے بیان کیا۔ ڈاکٹر ارشد محمود ناشادؔ، اِس حوالے سے رقمطراز ہیں:

> ''فلسفہ اپنی سنجیدگی، پیچیدگی اور دقت کے باعث اُس دل کشی اور رعنائی سے عاری ہوتا ہے جو شعر کا بنیادی وظیفہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ طبائعِ انسانی کو شعر جتنا مرغوب ہے اُتنا فلسفہ نہیں۔ اقبال کا کمال یہ ہے کہ اُنھوں نے فلسفے کو تغزل کی سرشاری اور جذبے کی وارفتگی سے آمیخت کر کے اس کی ناہمواری اور ثقالت کو لطافت و رعنائی کا لباس عطا کیا ہے۔'' (۵)

کلیاتِ اقبالؔ میں بیسیوں ایسے اشعار نظر نواز ہوتے ہیں جو تغزل کی صفت سے متصف ہیں:

ظاہر کی آنکھ سے نہ تماشا کرے کوئی
ہو دیکھنا تو دیدۂ دل وا کرے کوئی (ب۔د ۱۲۸)

فقط نگاہ سے ہوتا ہے فیصلہ دل کا
نہ ہو نگاہ میں شوخی تو دلبری کیا ہے(ب۔ج۳۷۹)
منصور کو ہوا لبِ گویا پیامِ موت
اب کیا کسی کے عشق کا دعویٰ کرے کوئی(ب۔د۱۲۸)
محبت کے لیے دل ڈھونڈ کوئی ٹوٹنے والا
یہ وہ مے ہے جسے رکھتے ہیں نازک آبگینوں میں(ب۔د۱۳۰)
کبھی چھوڑی ہوئی منزل بھی یاد آتی ہے راہی کو
کھٹک سی ہے جو سینے میں، غمِ منزل نہ بن جائے(ب۔ج۳۵۰)
علاجِ درد میں بھی درد کی لذت پہ مرتا ہوں
جو تھے چھالوں میں کانٹے نوکِ سوزن سے نکالے ہیں(ب۔د ۱۲۷)

اقبالؔ نے اُردو غزل کو ایک نیا اسلوب اور منفرد لب ولہجہ عطا کر کے غزل کو متنوع اور ارفع بنا دیا۔ یہاں تک کہ اُن کے ادبی ونظریاتی مخالفین بھی اُن کی غزل گوئی کی تعریف وتوصیف کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔اُنھوں نے اپنے اوّلیں مجموعۂ کلام ''بانگِ درا'' کی غزلوں میں روایت کی پاسداری کرتے ہوئے زیادہ تر غزل کے روایتی اور پرانے اسلوب ہی کو استعمال کیا ہے۔جب کہ ''بالِ جبریل'' کے اسلوب میں ایک انقلابی تبدیلی نظر آتی ہے۔گویا اقبالؔ نے جدید اُردو غزل کے صرف موضوعات ہی کو وسعت عطا نہیں کی بلکہ اُنھوں نے غزلیہ اسلوب پر بھی اپنے دستخط ثبت کیے ہیں:

نہ تو زمیں کے لیے ہے، نہ آسماں کے لیے
جہاں ہے تیرے لیے تو نہیں جہاں کے لیے(ب۔ج ۳۷۹)
تو نے یہ کیا غضب کیا مجھ کو بھی فاش کر دیا
میں ہی تو ایک راز تھا سینۂ کائنات میں(ب۔ج ۳۴۵)
فقیہِ شہر کی تحقیر کیا مجال مری
مگر یہ بات کہ میں ڈھونڈتا ہوں دل کی کشاد(ب۔ج۳۹۶)
گئے دن کہ تنہا تھا میں انجم میں

یہاں اب مرے رازداں اور بھی ہیں(ب۔ج ۳۹۰)

اقبالؔ کے یہاں حسن وعشق کے موضوعات کی کشادگی نے نہ صرف غزل کو ایک نیا ذائقہ بخشا بلکہ اُردو غزل کو ثروت مند بھی کیا ہے۔

؎عشق بھی ہو حجاب میں، حسن بھی ہو حجاب میں
یا تو خود آشکار ہو، یا مجھے آشکار کر(ب۔ج ۳۴۷)

؎عشق کی ایک جست نے طے کر دیا قصہ تمام
اِس زمین و آسماں کو بیکراں سمجھا تھا میں(ب۔ج ۳۵۵)

اقبالؔ نے الفاظ کے مروجہ وموجودہ ذخیرہ کو ناکافی سمجھتے ہوئے نہ صرف نئے الفاظ کو اپنی غزل میں استعمال کیا بلکہ بہت سے مردہ اور متروک الفاظ کو بھی نئی زندگی اور نئے معانی عطا کیے۔مزید برآں اُنھوں نے ایک ایسا علامتی نظام وضع کیا جواُن کی ذات سے مخصوص ہے۔اُنھوں نے اپنے شعری نظریات کے پیشِ نظر تاریخِ اسلامی کے چند اہم ہیروز،بعض اہم شہروں اور کچھ داستانوی وافسانوی کرداروں کو بطور علامت اُردو غزل کی روایت کا حصہ بنایا:

''اُنھوں نے اکہری اور یک سطحی شاعری کے بجائے علامتی اظہار کو اہم جانا اور اپنی غزلیہ شاعری کے لیے اُنھوں نے علامتوں مثلاً ابلیس،جبرئیل ، شاہین،مردِ مومن اور لالہ وغیرہ کی تخلیق کی''(۶)

اقبالؔ کے ہیرو حضور پاک ہیں۔اُنھوں نے مردِ کامل اور مردِ مومن کی علامتیں آپ کی ذاتِ اقدس کے لیے وضع کی ہیں۔جبرئیل حق کے نمائندہ اور ابلیس باطل قوتوں کے سربراہ کی حیثیت سے ظہور پذیر ہوتا ہے۔اسی طرح 'لالۂ انقلاب اور 'شاہین' مسلم نوجوان کے لیے وضع کی گئیں علامتیں ہیں:

؎پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن
مجھ کو پھر نغموں پہ اکسانے لگا مرغِ چمن(ب۔ج ۳۶۷)

؎ضمیرِ لالہ مئے لال سے ہوا لبریز
اشارہ پاتے ہی صوفی نے توڑ دی پرہیز(ب۔ج ۳۵۴)

؎وہ فریب خوردہ شاہیں جو پلا ہو کرگسوں میں
اُسے کیا خبر کہ کیا ہے رہ و رسمِ شاہبازی(ب۔ج ۳۵۵)

؎ مرے گلو میں ہے اِک نغمہ جبرئیل آشوب
سنبھال کر جسے رکھا ہے لامکاں کے لیے (ب۔ج۳۸۰)

؎ اسی اقبالؔ کی میں جستجو کرتا رہا برسوں
بڑی مدت کے بعد آخر وہ شاہیں زیرِ دام آیا (ب۔ج۳۸۶)

اقبالؔ نے اپنے استاد داغؔ سے زبان و بیان کے اسرار و رموز سیکھے اور اُنھیں اپنے فلسفیانہ و حکیمانہ خیالات کی ترسیل کے لیے بڑے سلیقے اور قرینے سے استعمال کیا۔ اِس تناظر میں سیّد عابد علی عابدؔ رقم طراز ہیں:

''داغؔ کی غزل میں اُردو شعری روایت کے تمام علائم اور رموز موجود تھے۔ اقبال نے ان کا گہرا مطالعہ کیا اور پھر اپنے سیاسی، ملی اور فلسفیانہ افکار کے ابلاغ کے لیے اُنھی علائم و رموز کو نئی معنویت دی۔'' (۷)

؎ کھنچے خود بخود جانبِ طور موسیٰ
کشش تیری اے شوقِ دیدار کیا تھی (ب۔د۱۲۵)

؎ کہیں ذکر رہتا ہے اقبالؔ تیرا
فسوں تھا کوئی، تیری گفتار کیا تھی (ب۔د۱۲۵)

اقبالؔ کے یہاں مسلسل غزل بھی ملتی ہے یہاں تک کہ بعض اوقات غزل اور نظم کے درمیان امتیاز کرنا بھی مشکل ہو جاتا ہے۔ لیکن اُنھوں نے غزل کے اشعار کی اکائیت کو ہمیشہ ملحوظِ خاطر رکھا۔ اِسی طرح اُن کی بعض نظمیں بھی ایسی ہیں جن کے اشعار میں غزلیہ اکائیت کا اہتمام ملتا ہے۔ اُن کی اکثر نظمیں، غزل کی داخلی و خارجی کیفیت اور آہنگ ہی ہمارے سامنے لاتی ہیں۔ انھوں نے نظم و غزل کی تفریق کو ختم کرنے کے لیے تجربات بھی کیے۔ بالِ جبریل کی بعض غزلوں کو اُنھوں نے عنوانات بھی دیے، جو قلمی نسخوں میں موجود ہیں تاہم اُنھوں نے اشاعت کے وقت اُن غزلوں کے عنوانات حذف کر دیے۔ اب بھی ایک غزل 'مارچ ۱۹۰۷ء' کے عنوان کے تحت جب کہ چند نظمیں مثلاً فرمانِ خدا، پیامِ صبح، لینن، دل وغیرہ بغیر عنوانات غزل کی ہیئت میں اُن کے کلیات میں شامل ہیں۔

غزلیاتِ اقبالؔ : فنی وسائل کا مطالعہ

علامہ اقبال کی غزلوں میں علمِ بیان، علمِ بدیع اور دیگر فنی وسائل کا فنکارانہ استعمال اُنھیں بیسویں صدی کے اہم غزل گو شاعر کے مقام پر فائز کرتا ہے۔

غزلیاتِ اقبالؔ علمِ بیان کی روشنی میں:

علمِ بیان، تشبیہ، استعارہ، مجاز مرسل اور کنایہ سے بحث کرتا ہے اور جب کوئی شاعر یا ادیب اِن پر دسترس حاصل کر لیتا ہے تو پھر وہ مؤثر انداز میں اپنی بات کر سکتا ہے۔ اقبال نے تشبیہات و استعارات جیسے فنی وسائل کو چابکدستی سے استعمال کیا ہے۔

اقبالؔ کی غزل کا مطالعہ کرتے ہوئے خوشگوار حیرت کا احساس ہوتا ہے کہ اُنھوں نے انگریزی، عربی اور فارسی شعرأ کے نظامِ تشبیہ سے نہ صرف استفادہ کیا ہے بلکہ اُنھیں اپنے مزاج کے موافق و مطابق ڈھال کر اُردو سرمائے کو بھی ثروت مند کیا ہے۔ یہاں تک کہ اُنھیں اُردو کا واحد ایسا شاعر کہنے کو جی چاہتا ہے کہ جس نے تشبیہ کو حسنِ کلام کا زیور بنا دیا اور دوشیزۂ غزل کے بانکپن میں اضافہ کیا۔ ''اقبال تشبیہوں کا بادشاہ ہے اور تشبیہ حسنِ کلام ہے۔ اقبال مضمون کی طرفگی اور حسن کو اپنی تشبیہوں سے دوبالا کر دیتا ہے''۔(۸) اقبال کی تشبیہات محض روایتی انداز میں شعری تزئین کا فریضہ انجام نہیں دیتیں بلکہ ان کی باطنی کیفیات میں ایک زبردست جمالیاتی تموج، فکری گہرائی اور فنی بالیدگی کا الاؤ جلتا رہتا ہے جس کی لو سے خود ہمارے وجود میں بھی گرمی و شادابی کا گزر ہے۔(۹) اقبال نے فلسفیانہ پیچیدہ مسائل اور دقیق افکار کو بڑے سلیقے سے تشبیہات میں بیان کیا ہے۔ اقبال کے کلام میں تشبیہ کے التزام کے

حوالے سے افتخار حسین شاہ اور ڈاکٹر بصیرہ عنبرین کی آرا بہت قیمتی ہیں:

''علامہ نے وہ تشبیہات استعمال کی ہیں جن میں مسلسل تگ و دو، کش مکش، سوز و جستجو اور شوق و آرزو کے اثرات نمایاں ہیں۔ دریا، جو، سیل، آگ، شعلہ، پروانہ اور جگنو اسی لیے علامہ اقبال کو پسند ہیں۔'' (۱۰)

''تشبیہاتِ اقبال میں اُس وقت بڑی جدت اور دلکشی پیدا ہو جاتی ہے جب ان کی نمود بعض دوسرے شعری محاسن کے ہمراہ ہوتی ہے۔ مثلاً اِس ضمن میں بانگِ درا میں زیادہ تر تشبیہ کو اساطیر و تلمیحات، تمثیل و تجسیم اور شعری مکالمات پر مبنی شعر پاروں میں برتا گیا ہے۔ اقبال کا کمال یہ ہے کہ وہ ان مختلف شعری خوبیوں کے ساتھ تشبیہات کو سموتے ہوئے فطری بے ساختگی اور برجستگی کو برقرار رکھتے ہیں اور کہیں بھی کلام کی سلاست اور روانی مجروح نہیں ہوتی۔ اس ضمن میں ان کی بعض تشبیہیں تو بالآخر علامتی انداز پر منتج ہو کر داد وصول کرتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ (۱۱)

محولہ بالا تحریرات کے تناظر میں یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ اقبال کو عمدہ اور نادر تشبیہات تخلیق کرنے کا ملکہ حاصل تھا۔ اُنھوں نے طرفینِ تشبیہ کو جملہ فنی لوازمات کے ساتھ برتا ہے۔ اقبال کی تشبیہات زیادہ تر متنوع خصوصیات کی حامل ہوتی ہیں۔ اُنھوں نے اپنی غزل میں طرفینِ تشبیہ عقلی کا اہتمام بھی کثرت سے کیا ہے اور اپنے مخصوص موضوعات ونظریات کو بڑے سلیقے سے پیش کیا ہے:

علم میں بھی سرور ہے لیکن
یہ وہ جنت ہے جس میں حور نہیں (ب۔ج ۳۷۵)

وجہ شبہ کے سلسلے میں اقبال بعض مقامات پر طنز و استہزا کے حصول کی خاطر دو اضداد کو آپس میں تشبیہ دے کر ان کے متضاد معنوں کو بھی باہم وجہ شبہ کے طور پر لاتے ہیں اور اِس طریقے سے اُن کے کلام کی کاٹ میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ اِسی لیے اُنھوں نے اپنی شاعری میں حقارت یا مذمت کے عناصر بڑی روانی کے ساتھ پیدا کیے ہیں (۱۲):

الفاظ و معانی میں تفاوت نہیں لیکن

ملاّ کی اذاں اور، مجاہد کی اذاں اور!
پرواز ہے دونوں کی اِسی ایک فضا میں
کرگس کا جہاں اور ہے، شاہیں کا جہاں اور!

اقبالؔ کے یہاں ''تشبیہِ مؤکد'' کے تحت حروفِ تشبیہ سے گریز اور جودتِ فکر کا بھرپور اظہار ملتا ہے:

؎ تُو ہے محیطِ بیکراں، میں ہوں ذرا سی آبجو
یا مجھے ہمکنار کر یا مجھے بیکنار کر(ب۔ج ۳۴۷)

غرضِ تشبیہ کی اہمیت سے کماحقہ واقفیت کی وجہ سے اقبال کی تشبیہات بہت کارگر ہوتی ہیں۔ وہ غرضِ تشبیہ 'مشبہ' کے بجائے 'مشبہ بہٗ' سے منسوب کر کے بھی خوب تاثیر پیدا کرتے ہیں۔ ذیل میں مشبہ موجودہ حالت میں اچھا نہیں لگ رہا مگر تشبیہ میں مشبہ اچھا لگ رہا ہے:

؎ عروجِ آدمِ خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں
کہ یہ ٹوٹا ہوا تارا مہِ کامل نہ بن جائے(ب۔ج ۳۵۰)

تشبیہاتِ اقبالؔ میں 'تشبیہِ مفرد' کی صورت بہت نمایاں ہے:

؎ آیا ہے تو جہاں میں مثالِ شرار دیکھ
دم دے نہ جائے ہستیِ ناپایدار دیکھ(ب۔د ۱۲۴)

اقبالؔ کے یہاں تشبیہِ مجمل کی صورتیں بھی ہیں۔ درج ذیل شعر میں 'وجہِ شبہ' کا ذکر نہیں، صرف مشبہ اور مشبہ بہ موجود ہیں:

؎ پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن
مجھ کو پھر نغموں پہ اکسانے لگا مرغِ چمن(ب۔ج ۳۶۷)

؎ پھول ہیں گلشن میں یا پریاں قطار اندر قطار
اُودے اُودے، نیلے نیلے، پیلے پیلے پیرہن(ب۔ج ۳۶۷)

اہلِ فن یہ بات بخوبی جانتے ہیں کہ استعارہ تشبیہ سے زیادہ فصاحت و بلاغت کا حامل ہوتا ہے۔ دیگر شعری محاسن و فنی وسائل کی طرح استعارہ کلام میں خوب صورتی و دلکشی پیدا کرتا ہے۔ اقبال نے استعارے ایسے فنی وسیلے اور فنی خوبی سے استفادہ و اکتساب کرتے ہوئے نہایت فصیح و بلیغ استعارے تخلیق کیے ہیں جو فکرِ اقبالؔ کے ابلاغ و ترسیل

میں اپنا بھرپور کردار ادا کرتے ہیں۔ ڈاکٹر تاثیر، اقبالؔ کے استعاراتی نظام کے حوالے سے بات کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''(اقبال نے) غزل کی قدیم صنف میں ایک نئی روح پھونک دی ہے۔ یہاں تک کہ گھسے پٹے استعارات میں بھی نئی توانائی پیدا کردی ہے۔ گل وبلبل، ساقی و مے خانہ، صیاد وغزال دیکھنے میں تو وہی ہیں لیکن ان میں ایک نئی معنویت پیدا ہوگئی ہے۔ اس طرح اقبالؔ نے ہماری ساری شاعری کا نظام اقدار ہی بدل ڈالا ہے۔ اُنھوں نے اس میں نئی معنویت کی جوت جگائی ہے۔'' (۱۳)

اقبالؔ، استعارے کے فنی لوازمات، مقصد ومنشا اور اُس کی اصل روح سے مکمل آگاہی رکھتے تھے۔ اُن کے استعاروں کا منبع ومرکز اُردو اور فارسی کی کلاسیکی روایت ہے، اُن کی لفظیات، تلازمات اور استعارات، افکارِ اقبالؔ کے احساس سے مملو ہونے کی وجہ سے وجدانی وروحانی کیفیت رکھتے ہیں۔ جس کی وجہ ہے اُن کے استعارے پُرلطف اور دل کش ہونے کے ساتھ ساتھ تازگی کا احساس بھی دلاتے ہیں۔ اقبالؔ کے استعاراتی نظام کے حوالے سے ڈاکٹر سیّد صادق علی کی رائے بہت اہم ہے:

''حقیقت یہی ہے کہ اقبالؔ کے کلام میں جو متحرک فضا نظر آتی ہے، وہ اُن کی فکر کا اُن کے استعاراتی نظام کے ساتھ شیر وشکر ہوجانے کا نتیجہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کے استعارات جہاں ایک طرف تصویر آفرینی، پیکر تراشی اور آرایشِ کلام کا حق ادا کرتے ہیں، وہیں وہ معنی آفرینی اور لسانی توسیع کا بھی اہم فریضہ سرانجام دیتے ہیں۔ اقبالؔ کے استعاراتی الفاظ وتراکیب نے معانی کی نئی جہات روشن کی ہیں جن کے سبب اقبالؔ کی زبان دوسرے شاعروں کے مقابلے میں زیادہ وسیع معنوں کی حامل ہوگئی ہے۔'' (۱۴)

اقبالؔ نے استعارے کی قریب قریب جملہ اقسام کو فنی چابکدستی سے استعمال کیا ہے۔ 'استعارۂ مصرحہ' میں شاعر اپنے شعر کی بنیاد مستعار منہ پر رکھتا ہے کیوں کہ مستعار لہ محذوف ہوتا ہے۔ اقبالؔ نے مستعار منہ کی تصریح سے عمدہ معنی پیدا کیے ہیں:

تو بچا بچا کے نہ رکھ اسے ،ترا آئینہ ہے وہ آئینہ
کہ شکستہ ہو تو عزیز تر ہے نگاہِ آئینہ ساز میں(ب۔د۳۱۳)

محولہ بالا شعر میں 'آئینہ' (مستعار منہ) دل (مستعار لہ) کے لیے استعارہ کیا گیا ہے لیکن مستعار لہ محذوف ہے اور مستعار منہ پر اقبالؔ نے شعر کی بنیاد رکھی ہے۔

جب طرفینِ استعارہ، مستعار لہ اور مستعار منہ، دونوں کے مناسبات مذکور ہوں تو اسے استعارۂ موشحہ کہتے ہیں۔ اقبال کے یہاں اس کی مثال ملاحظہ ہو:

عروجِ آدمِ خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں
کہ یہ ٹوٹا ہوا تارا مہِ کامل نہ بن جائے(ب۔ج۳۵۰)

جب طرفینِ استعارہ، باہم یا فردِ واحد میں جمع ہو جائیں تو ''استعارۂ وفاقیہ'' کہلاتا ہے۔ درج ذیل شعر میں اقبالؔ نے 'رونقِ محفل (مستعار لہ) اور 'بجلی وحاصل (مستعار منہ)، کو محبوب میں جمع کر کے شعر کو پُر لطف بنا دیا ہے:

نہ جدا رہے نواگر تب و تابِ زندگی سے
کہ ہلاکیِ امم ہے یہ طریقِ نے نوازی(ض۔ک ۵۸۷)

اقبالؔ کے درج ذیل اشعار میں اُن کے تصورِ تحرک کے استعارے ہیں جن سے قاری کے دل میں اعلیٰ ترین حرکی جذبات و احساسات پیدا ہوتے ہیں:

جلا سکتی ہے شمعِ کشتہ کو موجِ نفس ان کی
الٰہی ! کیا چھپا ہوتا ہے اہلِ دل کے سینوں میں(ب۔د۔۱۳۰)
کسی ایسے شرر سے پھونک اپنے خرمنِ دل کو
کہ خورشیدِ قیامت بھی ہو تیرے خوشہ چینوں میں (ب۔د۔۱۳۰)

اقبال نے قلبی و داخلی جذبات و احساسات مؤثر انداز میں بیان کرنے کے لیے عمدہ استعاراتی پیرایہ اختیار کیا ہے:

کوئی دم کا مہماں ہوں اے اہلِ محفل
چراغِ سحر ہوں، بجھا چاہتا ہوں(ب۔د۱۳۱)

اقبالؔ نے اپنے مخصوص نظریات وتصورات پر مبنی تلمیحی استعاروں کو علامتی رنگ وآہنگ میں پیش کر کے اپنے اشعار کو زیادہ بامعنی بنا دیا ہے، اقبالؔ، بندہ وخدا کے درمیان براہِ راست تعلق کے حامی تھے۔اُن کے یہاں مکالمہ مابینِ بندہ وخدا بڑے موٴثر انداز میں بر نگِ استعارہ نظر نواز ہوتا ہے:

؎ دگرگوں ہے جہاں، تاروں کی گردش تیز ہے ساقی
دلِ ہر ذرہ میں غوغائے رستاخیز ہے ساقی! (ب۔ج ۳۵۰)

؎ حرم کے دل میں سوزِ آرزو پیدا نہیں ہوتا
کہ پیدائی تری اب تک حجاب آمیز ہے ساقی! (ب۔ج ۳۵۱)

جب کسی لفظ کو اُس کے حقیقی معنوں کے بجائے مجازی معنوں میں اِس طرح استعمال کیا جائے کہ اُس کے حقیقی اور مجازی معنوں میں تشبیہ کے علاوہ کوئی اور تعلق پیدا ہو جائے، مجاز مرسل کہلاتا ہے۔مرزا سجاد بیگ مجاز مرسل کی تعریف اِن الفاظ میں کرتے ہیں:

''کوئی کلمہ اپنے مجازی معنی یعنی معنی غیر موضوع لہ میں مستعمل ہو اور معنی حقیقی اور مجازی میں علاقہ سوائے تشبیہ کے کچھ اور ہو۔'' (۱۵)

اگر ہم کہیں کہ دریا بہہ رہا ہے۔تو یہاں دریا بول کر پانی مراد لیا گیا ہے۔اِس جملے میں دونوں معنوں میں ظرفیت کا تعلق پایا جاتا ہے، یہ استعمال مجازِ مُرسَل ہے۔مجازِ مرسل کی اقسام چوبیس (۲۴) کے لگ بھگ ہیں۔جن میں سے درج ذیل آٹھ اقسام زیادہ استعمال کی جاتی ہیں:

۱۔کُل کو جزو کے معنوں میں استعمال کرنا
۲۔جزو کو کُل کے معنوں میں استعمال کرنا
۳۔سبب کو مسبب کی جگہ استعمال کرنا
۴۔مسبب کو سبب کی جگہ استعمال کرنا
۵۔حالتِ ماضی سے تعبیر کرنا
۶۔حالتِ مستقبل سے تعبیر کرنا
۷۔ظرف سے مظروف مراد لینا
۸۔مظروف سے ظرف مراد لینا

اقبالؔ نے مجازِ مرسل کی قسم 'سبب کو مسبب کی جگہ استعمال کرنا' کو بڑے سلیقے سے استعمال کیا ہے:

؎ وہی دیرینہ بیماری! وہی نا محکمی دل کی
علاج اس کا وہی آبِ نشاط انگیز ہے ساقی (ب۔ج ۳۵۰)

؎ ہر شے مسافر، ہر چیز راہی

کیا چاند تارے، کیا مرغ و ماہی(ب۔ج۳۸۲)

ہزار خوف ہو، لیکن زباں ہو دل کی رفیق
یہی رہا ہے ازل سے قلندروں کا طریق(ب۔ج۳۶۹)

اپنی جولاں گاہ زیرِ آسماں سمجھا تھا میں
آب و گل کے کھیل کو اپنا جہاں سمجھا تھا میں (ب۔ج۳۵۵)

''کنایہ'' کے لغوی معنٰی سخنِ پوشیدہ(۱۶)، اشارتاً، ضمناً یا مجازاً بات کرنا صاف اور صریح الفاظ میں نہ کہنا، بات کو مرادی یا مجازی معنی میں لینا(۱۷)، یہ ایک ایسا کلمہ ہے جو اپنے حقیقی معنوں کے بجائے دوسرے معانی و مطالب کے لیے مستعمل ہو(۱۸)، ڈھکے چھپے انداز میں یوں بات کرنا کہ اس کے معنی صریح و ظاہر نہ ہوں(۱۹)، ''اصطلاحِ علمِ بیان میں (کنایہ) ایسے کلمے کو کہتے ہیں جس کے لازمی معنی مراد ہوں اور اگر حقیقی معنی مراد لیے جائیں تو بھی جائز ہے۔''(۲۰) بقولِ سیّد جلال الدین جعفری زینبی:

''کنایہ لغت میں ترکِ تصریح کو کہتے ہیں اصطلاح میں لفظ سے اس کے لازم معنی مراد لیں اور معنی ملزوم کا مراد لینا بھی جائز ہو۔ کنایہ میں عادتاً ہوتا ہے یا عقلاً۔''(۲۱)

''کنایہ''، اگر بغیر کسی واسطے اور آسانی سے گرفت میں آجائے تو اسے ''کنایۂ قریب'' کہتے ہیں اور اگر کئی ایک واسطوں کی وجہ سے کنایہ تک آسانی سے رسائی نہ ہو سکے تو ''کنایۂ بعید'' کہلاتا ہے۔ اقبالؔ نے اِس فنی وسیلہ کو بھی بہت عمدگی سے استعمال کیا ہے۔ اُنھوں نے اپنی نظموں کی طرح غزلوں میں بھی کنائے کی جملہ صورتیں اور اقسام قرینے اور سلیقے سے استعمال کی ہیں۔ لیکن اُن کی غزلوں میں کنائی اسلوب کا استعمال نظموں کی نسبت قدرے کم ملتا ہے:

محمد بھی ترا، جبریل بھی، قرآن بھی تیرا
مگر یہ حرفِ شیریں ترجماں تیرا ہے یا میرا(ب۔ج۳۴۶)

شیر مردوں سے ہوا بیشۂ تحقیق تہی
رہ گئے صوفی و ملا کے غلام اے ساقی(ب۔ج۳۵۱)

؎ وہی دیرینہ بیماری، وہی نامحکمی دل کی
علاج اس کا وہی آبِ نشاط انگیز ہے ساقی (ب،ج۳۵۰)

؎ گرچہ ہے دل کشا بہت حسنِ فرنگ کی بہار
طائرکِ بلند بال دانہ و دام سے گزر (ب۔ج۳۶۶)

؎ جس کا عمل ہے بے غرض، اُس کی جزا کچھ اور ہے
حور و خیام سے گزر، بادہ و جام سے گزر (ب۔ج۔۳۶۶)

پہلے شعر میں ''حرفِ شیریں'' کی کنایاتی ترکیب پہلی قرأت وسماعت میں قرآن جب کہ ذرا غور کرنے پر'' شاعری'' سے کنایہ ہونا، زیادہ قرینِ قیاس ہے۔ دوسرے شعر میں 'مردِ شیر'' بہادر اور شجاع آدمی سے کنایہ ہے۔ یہ شعر کنایۂ بعید کی ذیل میں آتا ہے۔ تیسرے شعر میں ''آبِ نشاط انگیز'' کی صفت حضور پاک کی ذاتِ اقدس سے منسوب نظر آتی ہے۔ یہ کنایۂ قریب کی مثال ہے کیوں کہ ذہن فوراً موصوف کی طرف جاتا ہے۔ چوتھے شعر میں ''طائرکِ بلند'' مردِ مومن اور شاہین کی بلند نگاہی سے کنایہ ہے۔ جب کہ پانچویں شعر میں 'حور و خیام اور بادہ و جام' جنت سے کنایہ ہے۔

غزلیاتِ اقبال، علمِ بدیع کی روشنی میں:

''بدیع'' کے لغوی معنٰی نئی بات یا نیا بنانے والا ہے، جس کا مادہ پہلے سے موجود نہ ہو(۲۲)، نادر، نیا، عجیب اور انوکھا(۲۳)اور انگریزی میں یہ لفظ Rhetoric (۲۴) کی ذیل میں آتا ہے۔ صاحبانِ کنزالبلاغت ونگارستان نے علمِ بدیع کی درج ذیل تحاریف کی ہیں:

> ''کلام میں اُن خوبیوں کو جاننا جو الفاظ یا معانی میں پائی جاتی ہیں۔ یہ خوبیاں دو طرح کی ہوتی ہیں، معنوی (اور) لفظی۔
>
> ا۔معنوی: وہ خوبیاں ہیں جو معنی میں پائی جائیں، گو معنی کی تبعیت سے لفظ بھی اچھے ہوں۔
>
> ۲۔لفظی وہ خوبیاں ہیں جن سے الفاظ میں حسن پیدا ہو۔''(۲۵)
>
> ''اصطلاح میں بدیع اس علم کا نام ہے جس میں صنائع معنوی ولفظی بیان کی جاتی ہیں اور یہ صنائع تزئینِ کلام کا باعث بنتی ہیں۔ صنائع اصل میں صنعت کی جمع ہے۔ اس کے معنی ہنر، کاری گری اور مہارت کے ہیں۔ اگر لفظوں سے کلام کی آرایش وزیبایش کرنی ہو اور کلام کی شان وشوکت بڑھانی ہو تو اسے صنائعِ لفظی کہیں گے اور اگر معنوں میں خوبی پیدا کر کے کلام کی خوب صورتی اور تاثیر میں اضافہ کرنا ہو، تو اسے صنائع معنوی کہیں گے۔''(۲۶)

اقبال کی غزلیات نے کمال مہارت اور سلیقے سے صنائع لفظی ومعنوی کو استعمال کیا ہے۔ اُنھوں نے درج ذیل صنعتوں کو محض فیشن کے لیے نہیں بلکہ شعری تاثیر اور معنویت کو بڑھانے کے لیے استعمال کیا:

اپنے کلام یا نثر میں کم سے کم الفاظ میں کسی آیت، حدیث، شخصیت یا مشہور واقعے کی طرف اشارہ کرنا، تلمیح کہلاتا ہے۔ اقبالؔ کی نظموں کی طرح اُن کی غزلوں میں بھی مربوط اور منظّم انداز میں نہ صرف تلمیحات کی متنوع صورتیں ملتی ہیں بلکہ تلمیح اقبالؔ کا ایک ایسا فنی وسیلہ اور ایک ایسا مؤثر شعری حربہ ہے جو اُن کے مخصوص تصورات

کو بھرپور انداز میں بیان کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ اقبالؔ کی تلمیحات کے حوالے سے ڈاکٹر سیّد عبداللہ اور محمد انور صابری کی آراأملاحظہ ہوں:

''اُن کے اشعار میں کلامِ مجید، احادیثِ نبویؐ، اسلامی فلسفہ وحکمت کے جواہر ریزے، متکلمین اور حکما کے شہ پارے، صوفیہ اور آئمہ کے بلند خیالات، اہلِ عرفان اور اربابِ کشف کے مقامات واحوال کی طرف جا بجا اشارے ہیں۔'' (۲۷)

''اقبالؔ نے مغربی رمزیت کی طرح قدیم ادبی روایات کو یکسر ترک کر کے اپنے کلام کو چیستاں نہیں بنایا بلکہ فارسی اور اُردو غزل میں جو ایک خاص قسم کی رمز نگاری تھی، اسے تلمیحی اشاروں سے وسعت دی اور متنوع بنایا۔ یہی وجہ ہے کہ اس کی پیامی اور معلمانہ شاعری میں بھی خشکی اور بےلطفی کا احساس نہیں ہوتا بل کہ اس سے اقبالؔ کے کلام میں جو ادبی خوبیاں ظہور پذیر ہوئی ہیں، وہ عہدِ حاضر کے دوسرے شعرأ کے حصے میں بہت کم آئی ہیں۔'' (۲۸)

اقبالؔ نے اپنی نظموں کی طرح غزلوں میں بھی مسلمانوں کو عظمتِ رفتہ کا احساس دلاتے ہوئے اپنے حال اور مستقبل کو بھی روشن کرنے کے لیے تعلیم کیا۔ اِس تناظر میں یہ ضروری تھا کہ قرآنِ مجید میں موجود قصص الانبیأ، مذاہبِ عالم کے آئمہ و زعماً کے واقعات اور ترقی یافتہ اقوام کی خصوصیات بیان کی جائیں اور مسلمانانِ برِصغیر کی شخصیت سازی کی جائے۔ اقبالؔ نے جس فنی اور تخلیقی انداز میں تلمیح ایسے فنی وسیلہ کو استعمال کیا ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔ اُن کی تلمیحات کا ماخذ مسلمانوں کی مذہبی، تاریخی اور فکری زندگی ہے۔ اقبالؔ کے یہاں بہت سی تلمیحات ملتی ہیں:

ؔنہ پوچھ ان خرقہ پوشوں کی، ارادت ہو تو دیکھ ان کو
یدِ بیضا لیے بیٹھے ہیں اپنی آستینوں میں (ب۔د۔۱۳۰)

ؔمثلِ کلیم ہو اگر معرکہ آزما کوئی
اب بھی درختِ طور سے آتی ہے بانگِ لاتخف (ب۔ج ۳۷۳)

ذرا سا تو دل ہوں مگر شوخ اتنا
وہی لن ترانی سنا چاہتا ہوں (ب۔د۔۱۳۱)
بے خطر کود پڑا آتشِ نمرود میں عشق
عقل ہے محوِ تماشائے لبِ بام ابھی (ب۔د۔۳۱۰)
باغِ بہشت سے مجھے حکمِ سفر دیا تھا کیوں
کارِ جہاں دراز ہے، اب میرا انتظار کر (ب۔ج ۳۴۷)
اسی خطا سے عتابِ ملوک ہے مجھ پر
کہ جانتا ہوں مآلِ سکندری کیا ہے! (ب۔ج۳۷۹)

شعر میں دو متجانس لفظ ایسے لائے جائیں جن کی ترتیب حروف میں اختلاف ہو یعنی پہلے لفظ کو اُلٹا پڑھا جائے تو دوسرا متجانس لفظ حاصل ہو جائے تو اسے 'صنعتِ قلب' کہتے ہیں۔ یہ صنعت بھی صنعتِ تجنیس کی اقسام میں سے ہے۔ اقبالؔ نے اِس صنفِ ادب کو بھی عمدہ انداز میں برتا ہے:

تو نے یہ کیا غضب کیا! مجھ کو بھی فاش کر دیا
میں ہی تو ایک راز تھا سینۂ کائنات میں (ب۔ج۳۴۵)

اقبالؔ نے اپنی غزل میں ''صنعتِ ذوقافیتین'' کا استعمال بڑے سلیقے سے کر کے روانی، موسیقیت اور غنائیت پیدا کی ہے:

اِک دانشِ نورانی، اِک دانشِ برہانی
ہے دانشِ برہانی، حیرت کی فراوانی (ب۔ج۳۵۶)

شعر میں الفاظ کی تکرار جہاں حسن اور خوبی پیدا کرنے کا باعث بنتی ہے وہاں خوبصورت اور موزوں لفظوں کی تکرار شعر کو آہنگ عطا کرتی ہے۔ اقبالؔ نے اپنی غزل میں 'صنعتِ تکرار یا تکریر' سے نغمگی اور لطف پیدا کیا ہے:

پھول ہیں صحرا میں یا پریاں قطار اندر قطار
اُودے اُودے، نیلے نیلے، پیلے پیلے پیرہن (ب۔ج۳۶۷)
من کی دنیا! من کی دنیا سوز و مستی، جذب و شوق
تن کی دنیا! تن کی دنیا سود و سودا، مکر و فن (ب۔ج۳۶۷)

؎اپنے من میں ڈوب کر پاجا سراغِ زندگی
تو اگر میرا نہیں بنتا نہ بن، اپنا تو بن(ب۔ج۳۶۷)

؎ڈھونڈ رہا ہے فرنگ عیشِ جہاں کا دوام
وائے تمنائے خام، وائے تمنائے خام (ب۔ج۳۹۰)

اقبالؔ نے اپنے اشعار میں 'صنعتِ تجنیسِ تام' کی دونوں صورتوں 'صنعتِ تجنیسِ تام مماثل' اور 'صنعتِ تجنیسِ تام مستوفی' کا استعمال بہت قرینے سے کیا ہے:

؎زندگی انساں کی اِک دم کے سوا کچھ بھی نہیں
دم ہوا کی موج ہے، رم کے سوا کچھ بھی نہیں(ب۔د ۱۶۱)

(صنعتِ تجنیسِ تام مماثل)

؎حسنِ بے پروا کو اپنی بے نقابی کے لیے
ہوں اگر شہروں سے بن پیارے تو شہر اچھے کہ بن (ب۔ج۳۶۷)

؎اپنے من میں ڈوب کر پا جا سراغِ زندگی
تو اگر میرا نہیں بنتا نہ بن، اپنا تو بن(ب۔ج۳۶۷)

('صنعتِ تجنیسِ تام مستوفی')

شاعر اپنے شعروں میں دو متجانس الفاظ یوں استعمال کرتے ہیں کہ ان میں سے ایک کا دوسرے سے ایک حرف کم یا زیادہ ہو۔ شعرِ اقبالؔ میں 'صنعتِ تجنیسِ ناقص وزاید' کا استعمال کثرت سے ملتا ہے:

؎نہ ہو نومید، نومیدی زوالِ علم و عرفاں ہے
اُمیدِ مردِ مومن ہے خدا کے رازدانوں میں!(ب۔د۔۱۳۰)

اقبالؔ نے 'جناسِ مفروق' کا استعمال بھی سلیقے سے کیا ہے۔ درج ذیل شعر میں اقبالؔ 'بنوں' کو مفرد اور مرکب دونوں صورتوں میں استعمال کرتے ہوئے نظر آتے ہیں:

؎خدا کے عاشق تو ہیں ہزاروں، بنوں میں پھرتے ہیں مارے مارے
میں اس کا بندہ بنوں گا جس کو خدا کے بندوں سے پیار ہو گا(ب۔د۱۶۸)

اقبال کے یہاں اپنی غزل کے ذومعنوی ابعاد ابھارنے کے لیے 'صنعتِ تاکید المدح بمایشبہ الذم' کا

استعمال بھی ملتا ہے:

؎ مانا کہ تیری دید کے قابل نہیں ہوں میں
تو میرا شوق دیکھ، مرا انتظار دیکھ (ب۔د۱۲۴)

اقبالؔ کے یہاں ’صنعتِ مزاوجہ یاصنعتِ دورویہ‘ کے استعمال سے اُن کا کلام زیادہ پُر تاثیر اور مدلل ہو جاتا ہے۔ اُنھوں نے مذکورہ صنعتِ معنوی میں شرط و جزا میں دو معانی پیش کیے ہیں:

؎ پانی پانی کر گئی مجھ کو قلندر کی یہ بات
تو جھکا جب غیر کے آگے نہ من تیرا، نہ تن (ب۔ج۳۶۷)

کلام میں کسی بات کے وقوع کی ایسی تعلیل بیان کرنا جو اس کی اصل تعلیل نہ ہو ’’صنعتِ حسنِ تعلیل‘‘ کہلاتی ہے۔ اقبالؔ صنعتِ حسنِ تعلیل کی کاری گری اور اس کے شاعرانہ کردار سے پوری طرح آگاہ ہیں، اِس لیے اُن کے یہاں کثرت اور سلیقے سے ’صنعتِ حسنِ تعلیل‘ کا استعمال ملتا ہے۔ ایک مثال ملاحظہ ہو:

؎ محبت کے لیے دل ڈھونڈ کوئی ٹوٹنے والا
یہ وہ مے ہے جسے رکھتے ہیں نازک آبگینوں میں (ب۔د۱۳۰)

’لغت میں تصلیف کہتے ہیں ’’شیخی مارنا‘‘ جب کہ اصطلاح میں مراد یہ ہے کہ شاعر اپنے حق میں نہایت مبالغہ اور تعلّی کرے۔ فارسی شعرا کے تتبع میں اردو شعراء بھی اپنے بارے میں مبالغہ آرائی سے کام لیتے ہیں۔ لیکن یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں ہے کہ مشاہیرِ سخن نے بہت سلیقے اور قرینے سے ’صنعتِ تصلیف‘ کا استعمال کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اقبالؔ کی غزل میں بھی ’صنعتِ تصلیف‘ کا استعمال کثرت سے ملتا ہے۔ اُنھوں نے ’صنعتِ تصلیف کے استعمال کے دوران میں خاصی مہارت اور جدت کا مظاہرہ کیا ہے:

؎ زیارت گاہِ اہلِ عزم و ہمت ہے لحد میری
کہ خاکِ راہ کو میں نے بتایا رازِ الوندی! (ب۔ج۳۵۳)

؎ خوش آگئی ہے جہاں کو قلندری میری
وگرنہ شعر مرا کیا ہے، شاعری کیا ہے (ب۔ج ۳۷۹)

؎ کہیں ذکر رہتا ہے اقبالؔ تیرا
فسوں تھا کوئی تیری گفتار کیا تھی (ب۔ج ۱۲۵)

اقبالؔ نے اپنے مخصوص و محبوب موضوعات اور نظریات و تصورات کو مذکورہ صنعت کے استعمال و استمداد کو قرینے سے برتا ہے۔ وہ صنعتِ تضاد کی اثر پذیری اور نزاکت سے مکمل طور پر واقف تھے۔ اِس لیے اُنھوں نے اپنی غزل میں صنعتِ طباق کی دونوں صورتوں، طباقِ ایجابی اور طباقِ سلبی، کو استعمال کیا ہے۔

؎ عشق کی اِک جست نے طے کردیا قصہ تمام
اِس زمین و آسماں کو بیکراں سمجھا تھا میں (ب۔ج ۳۵۵)

(طباقِ ایجابی)

؎ گلزارِ ہست و بود نہ دیوانہ وار دیکھ
ہے دیکھنے کی چیز اِسے بار بار دیکھ (سب۔د ۱۲۴)

(طباقِ سلبی)

کسی امر سے جان بوجھ کر انجان بن جانا یعنی بےخبری اور لاعلمی کا اظہار کرنا 'صنعتِ تجاہل عارف' کہلاتی ہے۔ 'صنعتِ تجاہلِ عارفانہ' کے ذریعے شاعر کسی چیز یا بات کے متعلق بےخبری کا بہانہ کرتا ہے۔ دراصل وہ ایسا اِس لیے کرتا ہے تاکہ مبالغے کی شدت کو ظاہر کیا جا سکے۔ اقبالؔ ''صنعتِ تجاہلِ عارفانہ'' کو بڑے سلیقے اور فنی مہارت سے کام میں لائے ہیں:

؎ میں کہاں ہوں؟ تو کہاں ہے؟ یہ مکاں کہ لامکاں ہے؟
یہ جہاں مرا جہاں ہے کہ تری کرشمہ سازی؟ (ب۔ج ۳۵۴)

شاعری اور بطورِ خاص اُردو شاعری میں صنعتِ تضاد اور صنعتِ مراعات النظیر کی کثرت پائی جاتی ہے۔ جب کلام میں ایسے الفاظ لا جائیں جو آپس میں تضاد کے علاوہ کوئی نسبت رکھتے ہوں۔ صنعتِ مراعاۃ النظیر کہلاتی ہے۔

؎ ترا بحر پُرسکوں ہے! یہ سکوں ہے یا فسوں ہے؟
نہ نہنگ ہے، نہ طوفاں، نہ خرابیِ کنارہ (ض۔ک ۵۴۹)

شعر میں ترتیب وار چند چیزیں بیان کرنا اور پھر ان چیزوں کے مناسبات بھی ترتیب وار یا بغیر ترتیب کے بیان کرنا 'صنعتِ لف ونشر' کہلاتی ہے۔ تاثیرِ معنوی کو اہمیت و فضلیت دیتے ہوئے اقبالؔ نے 'صنعتِ لف ونشر' کا استعمال کثرت سے کیا ہے۔ مثال دیکھیے:

ترے آزاد بندوں کی نہ یہ دنیا، نہ وہ دنیا
یہاں مرنے کی پابندی، وہاں جینے کی پابندی(ب۔ج ۳۵۲)

(صنعتِ لف ونشر مرتب)

تیرا امام بے حضور، تیری نماز بے سرور
ایسی نماز سے گزر، ایسے امام سے گزر(ب۔ج۳٦٦)

(صنعتِ لف ونشر غیر مرتب)

کلام کے آخر میں ایسے الفاظ لانا جو ابتدائے کلام میں آنے والے الفاظ سے مناسبت رکھتے ہوں ''تشابہ الاطراف'' کہلاتی ہے۔اقبالؔ نے 'صنعتِ تشابہ الاطراف' سے بھی کام لیا ہے۔اقبالؔ نے ہر اچھے اور بڑے شاعر کی طرح دونوں مصرعوں کی مطابقت کا خیال رکھا ہے۔ایک مثال ملاحظہ ہو:

تھا سراپا روح تو، بزمِ سخن پیکر ترا
زیبِ محفل بھی رہا، محفل سے پنہاں بھی رہا

غزلیاتِ اقبال میں تراکیب سازی کا مطالعہ:

یہ کیسے ممکن تھا کہ اقبالؔ ایسا بڑا شاعر محض غزل کی مروجہ لفظیات ہی پر اکتفا و استفادہ کرتا لہٰذا اُنھوں نے اپنے جدید اور نئے افکار و خیالات کو شعری قالب میں ڈھالنے کے لیے اپنی اختراعی صلاحیتوں اور توانائیوں کو بروئے کار لاتے ہوئے بیسیوں تراکیب وضع کیں۔ اُنھوں نے اپنے مخصوص اسلوب کی تعمیر و تشکیل کے لیے جو تراکیب تراشیں وہ ایک طرف تو اقبال کے خیالات و تصورات کا بھرپور انداز میں ابلاغ کرتی ہیں اور دوسری طرف اُردو غزل کے لفظی و لسانی قالب کو بھی وسعت عطا کرتی ہیں۔ سیّد حامد تراکیب کے فائدے بیان کرتے ہوئے رقمطراز ہیں:

> ''تراکیب کے کئی فائدے ہیں: جامعیت، بلاغت، زورِ بیان۔ اچھی ترکیب میں دو یا دو سے زیادہ الفاظ اِس طرح جمع کیے جاتے ہیں کہ ان کا باہمی عمل جمع کا نہیں ضرب کا ہوتا ہے۔ اگر یہ عمل صرف جمع کا ہو تو یہ سمجھنا چاہیے کہ جذبہ و فکر کی بھٹی میں دونوں اجزائے ترکیب کے سانچے پگھل کر ایک نہیں ہونے پائے۔ دھاتیں الگ الگ رہیں، ان سے جو آمیزہ Alloy بننا تھا نہیں بن سکا۔''(۲۹)

اقبالؔ نے تراکیب جیسے فنی وسیلے سے فکر اور جذبہ کو اظہار کی بیکراں وسعتیں عطا کی ہیں۔ اقبالؔ کی اختراعی تراکیب کی بدولت اُردو شاعری کا کینوس وسیع اور مزاج ارفع ہوا:

؎ گیسوئے تاب دار کو اور بھی تابدار کر
ہوش و خرد شکار کر، قلب و نظر شکار کر (ب۔ج ۳۴۷)

؎ عروجِ آدمِ خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں
کہ یہ ٹوٹا ہوا تارا مہِ کامل نہ بن جائے (ب۔ج ۳۵۰)

؎ متاعِ بے بہا ہے درد و سوزِ آرزو مندی
مقامِ بندگی دے کر نہ لوں شانِ خداوندی (ب۔ج ۳۵۲)

؎ نہ کر تقلید اے جبریل میرے جذب و مستی کی

تن آساں عرشیوں کو ذکر و تسبیح و طواف اولیٰ (ب۔ج ۳۶۰)
مری نوائے پریشاں کو شاعری نہ سمجھ
کہ میں ہوں محرمِ رازِ درونِ میخانہ

غزل میں جس طرح مطلع اہم ہوتا ہے اسی طرح مقطع کی بھی اپنی اہمیت اور قدر و قیمت ہوتی ہے۔ ایک تو مقطع غزل کا اختتام کرتا ہے دوسرا اچھا اور بھرپور مقطع غزل کے تأثر کو دو چند کرتا ہے۔ مقطع کے بغیر غزل ایک دم تمام ہو جاتی ہے جو اچھا شگون نہیں۔ اقبال شاید وہ پہلے شاعر ہیں جن کی اکثر غزلیں مقطع کے بغیر ہیں تاہم وہ اپنے آخری شعر کے مضمون سے غزل کے بے قاعدہ اختتام کا اعلان کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اُن کی جن غزلوں میں مقطعے ہیں اُن کا مطالعہ کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ اُن میں کوئی ایسا مضمون بیان کیا گیا ہے جو مقطع کا تقاضا لیے ہوئے ہے:

خوش آ گئی ہے جہاں کو قلندری میری
وگرنہ شعر میرا کیا ہے؟ شاعری کیا ہے؟
ڈھونڈتا پھرتا ہوں اے اقبالؔ اپنے آپ کو
آپ ہی گویا مسافر، آپ ہی منزل ہوں میں (ب۔د ۱۳۲)
مرے اشعار اے اقبالؔ! کیوں پیارے نہ ہوں مجھ کو
مرے ٹوٹے ہوئے دل کے یہ درد انگیز نالے ہیں (ب۔د ۱۲۷)

غزلیاتِ اقبال پر فنی اعتراضات:

اہلِ زبان کے یہاں ادبی معرکوں اور مباحثوں کا آغاز اُردو ادب کے عہدِ زرّیں سے ہوا۔ عہدِ میرؔ و سوداؔ ہو یا انشاؔ و مصحفیؔ کا دور، غالبؔ و قتیلؔ ہوں یا انیسؔ و دبیرؔ۔ اِسی طرح دہلوی و لکھنوی دبستانوں کے درمیان معرکہ آرائی بھی اظہر من الشّمس ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایک طرف جہاں اقبالؔ کی شاعری کا چاردانگِ عالم میں چرچا تھا اور لاکھوں لوگ اُن کی شاعری کے متوالے تھے تو دوسری طرف چند اہلِ زبان اقبال کی شاعری میں کیڑے نکال رہے تھے، اور لطف کی بات یہ ہے کہ اہلِ زبان ہی اقبال کی وکالت کرتے ہوئے اعتراضات کے جوابات دے رہے تھے۔ مولانا حالیؔ کے درج ذیل تار نے بھی جلتی پر تیل ڈالا:

''جو لوگ پنجابی اُردو پر نکتہ چینی کرتے ہیں اُنھیں یہ یاد رکھنا چاہیے کہ اُردو زبان ان کے ہاتھوں سے نکل کر پنجاب میں جا رہی ہے۔ اگر یہی سلسلہ مدت تک جاری رہا تو جس طرح عربی زبان عرب سے نکل کر مصر اور شام میں چلی گئی، یقیناً وہ وقت دور نہیں ہے کہ دہلی اور لکھنو کے بجائے لاہور اُردو کا گھر ہو جائے گا۔''(۳۰)

غزلیاتِ اقبال کا عروضی مطالعہ:

علامہ اقبالؔ دبستانِ میر حسنؔ کے پروردہ تھے، اِس لیے یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ اُنھوں نے میر حسن ایسے کامل استاذِ عربی سے اکتسابِ علمِ عروض کیا ہوگا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ علمِ عروض پر کامل دسترس رکھتے تھے۔ اقبال کا عروضی مطالعہ کرنے کے بعد میں ڈاکٹر گیان چند جین کے اِس قول سے مکمل طور پر متفق ہوں:

''اقبالؔ کو عروض پر جو عبور حاصل تھا، اس کے زحافات کا وہ جس قدر عرفان رکھتے تھے، اُردو کے مشاہیر شعرائیں اور کہیں نہیں دکھائی دیتا۔''(۳۱)

اسی طرح یہ بات بھی متفق علیہ ہے کہ اقبال بحور کے اوزان اور اُن کے آہنگ کے مزاج آشنا تھے۔ ڈاکٹر ارشد محمود ناشاؔد نے بالکل بجا کہا ہے:

''اقبال بحروں کے مزاج اور اوزان کی مخصوص خاصیتوں کا گہرا شعور رکھتے تھے اور اِسی شعور کے باعث اُنھوں نے اپنے مزاج اور فکر کی مناسبت سے بحروں کا انتخاب کیا۔ اقبال نے غزل کے لیے بالعموم بلند آہنگ اوزان برتے ہیں جن سے اُن کی غزل کو جوش و جذبہ اور جلال و شکوہ کا وہ لحن عطا ہوا جس کی مثال پوری اُردو شاعری میں نہیں ملتی۔'' (۳۲)

تاہم اقباؔل کو میرؔ کا مرغوب خالصاً ہندی وزن ''بحرِ متدارک مخبون مقطوع شانزدہ رکنی'' زیادہ خوش نہ آیا۔ اُنھوں نے مذکورہ وزن میں کل ۱۳ شعر کہے جو اُن کے پہلے مجموعۂ کلام ''بانگِ درا'' میں شامل ہیں۔ 'بانگِ درا' کے آخری دو اشعار ہیں:

تر آنکھیں تو ہو جاتی ہیں، پر کیا لذت اس رونے میں
جب خونِ جگر کی آمیزش سے اشک پیازی بن نہ سکا (ب۔د ۳۲۴)
اقبال بڑا اپدیشک ہے من باتوں سے موہ لیتا ہے
گفتار کا یہ غازی تو بنا، کردار کا غازی بن نہ سکا

پہلے شعر کے دوسرے مصرع اور دوسرے شعر کے پہلے مصرع میں ''پیازی'' اور ''موہ'' کے اوزان میں اقبال کو تسامح ہوا ہے۔ اُنھوں نے ''پیازی'' کو ''فعولن'' جب کہ ''موہ'' کو ''فع'' کے وزن پر باندھا ہے۔ اِن دونوں الفاظ کے اوزان بالترتیب ''فعلن'' اور فعل'' ہیں۔ اقباؔل نے شعوری سطح پر ہندی کے اِس وزن میں ہندی الفاظ کو استعمال کیا لیکن ''پیازی'' جو ''پیاری'' کے وزن یعنی ''فعلن'' کے مطابق آنا چاہیے تھا اُسے ''فعولن'' کے وزن پر لے آئے، اور اِسی طرح ''موہ بروزنِ فعل'' آنا چاہیے تھا، لیکن اقباؔل نے اسے 'بروزن فا' باندھا۔

ڈاکٹر گیان چند جین اِس مصرع ''اقبال بڑا اپدیشک ہے من باتوں سے موہ لیتا ہے'' کا عروضی تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اقبال کے کلام میں ایک جگہ کے علاوہ مجھے کہیں عروضی غلطی نظر نہیں آئی۔ 'اقبال بڑا اپدیشک ہے من باتوں سے موہ لیتا ہے'۔ اِس مصرع میں

'موہ' بروزن 'فع' آیا ہے۔ اِس کی 'و' یا 'ہائے ہوز' ساقط ہوتی ہے۔اس کا جواز نہیں''(۳۳)

ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی، ڈاکٹر گیان چند جین کی محولہ بالا بات سے اتفاق تو کرتے ہیں لیکن اسے اُن کی سخت گیری بھی قرار دیتے ہیں، وہ لکھتے ہیں:

''گیان چند نے صحیح لکھا ہے کہ اِس مصرع میں اقبال اپنی واحد عروضی غلطی کے مرتکب ہوئے ہیں، کیوں کہ اُنھوں نے ''موہ'' کو ''مہ'' کے وزن پر باندھا ہے لیکن اِس کو بھی گیان چند کی سخت گیری کہنا چاہیے، کیوں کہ فارسی کے الفاظ جو واو' ہ پر ختم ہوتے ہیں، واؤ کے بغیر بھی درست ہیں۔ مثلاً انبوہ اور انبہ، اندوہ اور اندہ، کوہ اور کہ۔ یہی کیفیت بہت سے الف والے الفاظ کی بھی ہیں مثلاً شاہ اور شہ۔''(۳۴)

میں فاروقی صاحب کی اِس بات سے متفق نہیں کہ گیان صاحب نے سخت گیری کا مظاہرہ کیا ہے۔ مزید برآں اُنھوں نے 'موہ' کے وزن کو بروزن ''فع'' ثابت کرنے کے لیے جو دلیلیں پیش کی ہیں وہ بھی اِس تناظر میں مناسب نہیں ہیں، کیوں کہ مذکورہ تینوں الفاظ فارسی کے ہیں اور فارسی میں یہ جائز ہے۔لیکن ''موہ''، سنسکرت لفظ ہے اور اسے ہم فارسی اصول کے تحت ''مہ'' نہیں کر سکتے۔

اقبالؔ کے اُردو شعری مجموعوں 'بانگِ درا(۲۸)، بالِ جبریل(۷۷) اور ضربِ کلیم (۵) میں کل ملا کر ۱۱۰ غزلیات ہیں جب کہ ارمغانِ حجاز میں کوئی ایک بھی غزل شامل نہیں۔ اقبال نے اپنی ایک سو دس (۱۱۰) غزلیات میں گیارہ (۱۱) بحور کے اکیس (۲۱) اوزان برتے ہیں۔(۳۵)

حواشی و حوالہ جات

۱۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، ''اُردو شاعری کا مزاج''، لاہور، مکتبۂ عالیہ، ۱۹۹۳ء (چھٹا ایڈیشن)، ص ۲۸۱۔
۲۔ اقبال، کلیاتِ اقبال (اُردو)، لاہور، اقبال اکادمی پاکستان طباعت وتجلید بہ اشتراک: نیشنل بک سنٹر، اسلام آباد، ۱۹۹۰ء
۳۔ بانگِ درا (ب۔د) ۲۸ غزلیں، بالِ جبریل (ب۔ج) ۷۷ غزلیں اور ضربِ کلیم (ض۔ک) ۵ غزلیں، کل ملا کر ۱۱۰ غزلیات ہیں جب کہ ارمغانِ حجاز میں کوئی ایک بھی غزل شامل نہیں۔
۴۔ انیس اشفاق، مشمولہ: بیسویں صدی میں اُردو ادب، مرتبہ گوپی چند نارنگ، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۸، ص ۵۲۔
۵۔ ارشد محمود ناشاؔد، ڈاکٹر، 'اُردو غزل کا تکنیکی، ہیئتی اور عروضی سفر' لاہور، مجلسِ ترقیِ ادب، ۲۰۰۸، ص ۱۵۸
۶۔ انیس اشفاق، مشمولہ: بیسویں صدی میں اُردو ادب، مرتبہ گوپی چند نارنگ، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۸، ص ۵۲۔
۷ عابد علی عابؔد، سیّد، ''شعرِ اقبال'' لاہور، بزمِ اقبال، دوم، جون ۱۹۷۷ء، ص ۸۴۔
۸ یوسف حسین خان، ڈاکٹر، ''روحِ اقبالؔ''، لاہور، القمر انٹرپرائز ز، ۱۹۹۶ء، ص ۱۱۵۔
۹ عبید اللہ ہاشمی، قاضی، ''شعریاتِ اقبالؔ''، لاہور، سفینۂ ادب، ۱۹۸۶ء، ص ۱۳۹۔
۱۰ افتخار حسین شاہ، سیّد، ''اقبالؔ اور پیرویِ شبلی'' لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۷۷ء، ص ۱۶۱۔
۱۱ بصیرہ عنبرین، ڈاکٹر، ''محسناتِ شعرِ اقبالؔ''، لاہور، بزمِ اقبال، ۲۰۱۰ء، ص ۸۲۔
۱۲ ایضاً، ص ۵۲۔
۱۳۔ ایم۔ڈی۔تاثیر، ''مقالاتِ تاثیر''، ص ۲۷۵
۱۴۔ صادق علی، ڈاکٹر، سیّد، ''اقبالؔ کی شعری زبان۔ایک مطالعہ''، نئی دہلی، اے ون آفسٹ پرنٹرز، طبع اوّل، ۱۹۹۴ء، ص ۵۵۔
۱۵۔ محمد سجاد بیگ مرزا دہلوی، تسہیل البلاغت، ص ۱۵۹
۱۶۔ تصدق حسین رضوی، مولوی سیّد (مؤلف)، ''لغاتِ کشوری'' ص ۳۹۰۔
۱۷۔ عبدالحق وابواللیث صدیقی (مؤلفین)، ''اُردو لغت تاریخی اصول پر''، ج ۱۵، ص ۲۱۴۔
۱۸۔ حسن عمید (مؤلف)، ''فرھنگِ عمید''، ص ۱۹۹۸۔
۱۹۔ غیاث الدین رام پوری (مؤلف)، ''غیاث اللغات بہ کوشش منصور ثروت، ص ۲۰۷۔

۲۰۔ محمد سجاد بیگ مرزا دہلوی، ''علمِ بیان''، لاہور، دوآبہ پریس، س ن ص ۴۴۔

۲۱۔ جلال الدین جعفری زینبی، سیّد، ''کنز البلاغت'' الہٰ آباد، مطبع انوار احمد، س ن، ص ۱۷۹۔

۲۲۔ حسن اللغات (فارسی۔اُردو)، لاہور، اورینٹل بک سوسائٹی، س ن، ص ۱۰۴۔

۲۳۔ علی رضا نقوی، سیّد، (مؤلف)، فرہنگِ جامع (فارسی بہ انگلیسی واُردو)، اسلام آباد: رایزنی فرہنگی جمہوری اسلامی ایران و نیشنل بک فاؤنڈیشن، طبع اوّل ۱۳۷۲، ص ۱۳۹۔

۲۴۔ حییم، سلیمان (مؤلف)، فرہنگِ جامع (فارسی۔انگلیسی)، تہران، کتاب فرشی یہودا بروخیم ۱۳۴۱، ج ا، ص ۸۱۰۔

۲۵۔ جلال الدین جعفری زینبی، سیّد، ''کنز البلاغت بہ کوشش عبدالواسع جعفری''، الہٰ آباد، مطبع انوار احمد، سن، ص ۱۸۶۔

۲۶۔ منصف خاں سحاب، ''نگارستان'' لاہور، دارالتذکیر، ۱۹۹۸ء، ص ۱۷۲۔

۲۷۔ سیّد عبداللہ، ڈاکٹر، ''مسائلِ اقبالؔ''، لاہور، مغربی پاکستان اُردو اکیڈمی، طبع اوّل ۱۹۷۴ء، ص ۱۵۔

۲۸۔ محمد انور صابری، مضمون: ''کلامِ اقبال اور تلمیحات''، مشمولہ: ''اقبال شناسی اور ایجرٹن کالج میگزین''، (مرتبہ) دلشاد کلانچوی، لاہور، بزمِ اقبال، طبع اوّل ۱۹۹۲ء، ص ۲۱۔

۲۹۔ سیّد حامد، مضمون: 'اقبالؔ کے کلام میں تضمین اور ترکیب''، مشمولہ: ''اقبال کا فن''، مرتبہ: گوپی چند نارنگ، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۹ء، ص ۸۱۔

۳۰۔ اقبال کی صحتِ زبان، ص ۱۷۔

۳۱۔ ''اقبال کی مہارتِ عروض''، مضمون، مشمولہ: سہ ماہی اُردو، کراچی، انجمن ترقیِ اُردو پاکستان، ۱۹۸۰ء۔

۳۲۔ ارشد محمود ناشادؔ، ڈاکٹر، 'اُردو غزل کا تکنیکی، ہیئتی اور عروضی سفر' لاہور، مجلسِ ترقیِ ادب، ۲۰۰۸، ص ۱۶۸۔

۳۳۔ گیان چند جین، ڈاکٹر، ''اقبال کے اُردو کلام کا عروضی جائزہ''، مشمولہ ''مطالعۂ اقبال''، : مقالات، اقبال سیمینار، لکھنو، ۱۹۷۸ء، ص ۱۱

۳۴۔ شمس الرحمٰن فاروقی، اثبات و نفی، ص ۳۹

۳۵۔ اقبالؔ کی تمام ۱۱۰ غزلوں کا تفصیلی عروضی مطالعہ ضمیمہ نمبر ا میں ملاحظہ ہو۔

بابِ ششم

فراقؔ گورکھ پوری کی غزل: فنی وسائل کا مطالعہ

الف۔ فراقؔ کی غزل۔فنی امتیازات
ب۔ ہندوستانی تہذیب۔ایک فنی وسیلہ
ج۔ فنی ولسانی جائزہ

فراقؔ گورکھ پوری

(۱۸۹۶ء۔۱۹۸۲ء)

اُردو اور فارسی کے معروف عالم اور قانون دان گورکھ پرشاد عبرتؔ کے گھر رگو پتی کا جنم لینا کسی سعادت اور اعزاز سے کم نہیں۔ رگو پتی سہائے فراقؔ نسلاً کائستھ تھے۔ معاشرتی سطح پر اپنی وضع قطع اور اندازِ گفتگو میں کائستھ آدھے مسلمان ہوتے تھے جب کہ تہذیبی سطح پر اُن کے وجود کا ایک سرا سنسکرت اور دوسرا فارسی سے ملتا تھا، اور اِن دونوں اشتراک کو ہند اسلامی تہذیب کے نام سے موسوم کیا گیا۔

پنڈت جواہر لعل نہرو کی معیت میں سیاسی سفر کی ابتدا اور پھر اس کی پاداش میں جیل جانا، اور وہاں محمد علی جوہرؔ، ابوالکلام آزادؔ اور حسرتؔ موہانی ایسے جید علماے ادب کی زیرِ نگرانی اُن کی ادبی تربیت نے اُنھیں اپنے عہد کے بڑے شعرأ کی صف میں شامل کر دیا۔ فراقؔ نے بیس سال کی عمر میں پہلی غزل کہی۔ عملی زندگی کا آغاز کانپور میں بطور استاد ادبیاتِ اُردو کیا۔ بعد ازاں ایم۔اے انگریزی کرنے کے بعد اُن کا تقرر الٰہ آباد میں انگریزی ادبیات کے لیکچرار کے طور پر ہوا۔

فراقؔ نے جب شعور کی آنکھ کھولی تو اقبالؔ، امیرؔ مینائی، عزیزؔ لکھنوی، شادؔ عظیم آبادی، حسرتؔ موہانی اور اصغرؔ گونڈوی جیسے اہم غزل گو شعرأ کا چرچا تھا، فراقؔ نے ان شعرأ سے فیضیاب ہونے کے ساتھ ساتھ میرؔ اور مصحفیؔ ایسے استاد شعرأ کے کلام سے بھی استفادہ کیا۔ مزید برآں فارسی، اُردو، انگریزی، ہندی اور سنسکرت کی شعری روایات کے مطالعہ اور ناصرؔی مرحوم، وسیمؔ خیر آبادی اور ریاضؔ خیر آبادی سے مشورۂ کلام نے اُن کی بھرپور شعری تربیت کی۔ جس کے سبب فراقؔ نے شاعری کا آغاز بڑے اعتماد سے کیا اور نئی آواز اور نئے طرزِ احساس سے میدانِ غزل میں وارد ہوئے اور پھر دیکھتے ہی دیکھتے اپنے مخصوص لب و لہجہ کے باوصف اہم غزل گو شعرأ میں شمار ہونے لگے۔

فراقؔ نے ہر بڑے شاعر کی طرح مروجہ شعری منظر نامہ ہی کو سب کچھ سمجھتے ہوئے اُسی طے شدہ راستے پر گامزن رہنے کے بجائے اپنے لیے نیا منظر نامہ، نئی لفظیات، نیا اسلوبِ فکر اور نیا لب ولہجہ اپنایا۔ چوں کہ اُنھوں نے اپنی زمین سے جڑت قائم رکھتے ہوئے غزل کو اپنایا، اِس لیے اُن کے یہاں غزل کا ایک تہذیبی روپ ملتا ہے۔ تہذیبی سطح پر اُن کے وجود کا ایک سرا سنسکرت اور دوسرا فارسی سے ملتا ہے اور اِن دونوں کے اشتراک سے وہ ہند اسلامی تہذیب کے نمائندہ تخلیق کار کے طور پر ہمارے سامنے آتے ہیں:

سر زمینِ ہند پر اقوامِ عالم کے فراقؔ (۱)
قافلے بستے گئے ہندوستاں بنتا گیا (۳۹)

تیری صدا سے اب بھی ہے تاروں کی تھرتھری
لو دے رہا ہے بند بھی ہونے کے بعد راگ (۳۲۰)

فراقؔ کے یہاں احساسِ جمال اور ہندی لب ولہجہ کا تخلیقی اظہار ملتا ہے۔ اُن کی غزل میں ہماری تہذیب کی صدیاں بولتی ہیں۔ اُن کی غزل میں ہندی روایات کے رچاؤ سے اس میں رنگ ورس کی حیرت انگیز کیفیت پیدا ہوگئی ہے۔ اُنھوں نے حسن وشباب کی ایک نئی رنگیلی، رسیلی، لطیف مترجم فضا قائم کی ہے۔ وہ ٹھیٹھ ہندی الفاظ اور محاوروں سے بھی کام لیتے ہیں۔ غزل کے قدیم ڈھانچے کو برقرار رکھتے ہوئے اُنھوں نے اس احساسِ جمال میں ایسی وسعت پیدا کی ہے کہ جسم وجاں کی رنگینی اور حسیت کی کیفیت نہات گہری ہوگئی ہے۔ (۲) فراقؔ کی غزلیں ہندی مزاج کی ترجمان اور عصری حسیت کی عکاس ہیں۔ اُن کی غزل میں ہندی واسلامی تہذیب وثقافت باہم محوِ سفر ہیں۔ ڈاکٹر ابو الکلام قاسمی، فراقؔ کی غزل میں ہند اسلامی تہذیب کے عناصر پر اِن الفاظ میں تبصرہ کرتے ہیں:

''ان کی لفظیات کس حد تک ان کی شاعری کے مزاج کو ہندوستانی ثابت کرتی ہے تو اس بات میں کسی شک وشبے کی گنجائش نہیں کہ اُنھوں نے سیاق و سباق سے اپنے لفظوں کا مزاج متعین کرنے میں ہندی سے خاصا استفادہ کیا ہے۔ ہندوستانیت یا ہندو دیومالا کا تأثر قائم کرنے کا عمل متعدد شعرأ کی غزلوں میں بھی ملتا ہے۔ مگر اس تک ہی خود کو محدود نہیں رکھتے بلکہ وہ کبھی کبھی ایسے حسی پیکر تراشتے ہیں جس کے پہلے حصے سے ایک طرف اسلامی روایت کا پس منظر ابھرتا ہے اور دوسری طرف ہندو دیومالا کا۔'' (۳)

دکھتے دل سے نغمۂ سازِ محبت چھیڑ دے
آپ رک جائیں گی بحثیں کافرو دیں دار کی (۲۲۵)

تہذیب و تمدن کے جو چمن ہر دور میں کھلتے رہتے ہیں
شاعر کی فکر ضمیروں میں کچھ خوابوں کو بو جاتی ہے(۷۴)

ساقیا گنگ و جمن اپنے ہیں، کوثر اپنا
جس کو کہتے ہیں دو عالم وہ ہے مظہر اپنا(۳۱)

سکوت توڑ کہ قُم کی صدا ہے تیری صدا
نظر اٹھا کہ ان آنکھوں کا رس ہے سنجیون(۲۷۰)

پوچھ ضمیرِ عشق سے
رازِ خدا و اہرمن(۲۶۹)

مژدۂ کوثر و تسنیم دیا اوروں کو
شکر صد شکر غمِ گنگ و جمن مجھ کو دیا(۱۶۵)

زمانے کی راہ سے ہٹ کر چلنے کی پاداش میں اُن کے مخالفین زیادہ اور دوست کم رہ گئے، مخالفین نے اُن کے فن سے زیادہ اُن کی ذات پر حملے کیے مگر وقت نے اُن کے ذہنوں سے دھندلاہٹ کے آثار ختم کر دیے اور اُنھیں اپنی تنہائیوں میں فراقؔ کی عظمت کے قصیدے کہتے ہوئے سنا گیا۔ وہ اِس لیے کہ ''میرؔ، غالبؔ اور داغؔ کے بعد فراقؔ نے اپنے بعد لکھی جانے والی غزل پر گہرے اثرات مرتب کیے ہیں۔ ہند مسلم تہذیب کو جس طرح فراقؔ نے اپنی غزل کا موضوع بنایا ہے اس سطح پر ہمیں کوئی دوسرا شاعر دکھائی نہیں دیتا۔ زبان کے حوالے سے ظفر اقبال نے یقیناً نئے شاعروں کی بہت مدد کی ہے لیکن فراقؔ کی طویل غزلوں میں ایک ہی قافیے کو بار بار باندھ کر نئے سے نئے شعری اُفق کو دریافت کرنے کی سعیِ مسلسل کی گئی ہے۔ میری رائے میں ہمارے نئے غزل گوؤں نے فراقؔ سے یہ فن ورثے میں لیا ہے۔''(۴) شاید اِسی لیے جب وہ اپنے اندازِ سخن پر نازاں ہوتے ہیں تو اُن کے منہ سے تعلّیٰ بھی اچھی لگتی ہے:

ختم ہے مجھ پر غزل گوئیِ دورِ حاضر
دینے والے نے وہ اندازِ سخن مجھ کو دیا(۱۶۶)

سہل تو نے فراقؔ کو سمجھا
ایسے صدیوں میں ہوتے ہیں پیدا(۷۶۵)

آن چھیڑی جو فراقِ سخن آرا نے غزل
غفلتِ کون و مکاں جاگ اُٹھی اے ساقی(۳۱)

میری گھٹی میں پڑی ہے ہو کے حل اُردو زباں
جو بھی میں کہتا گیا حسنِ بیاں بنتا گیا(۳۹)

صدقے فراقؔ اعجازِ سخن کے کیسے اڑا لی یہ آواز
ان غزلوں کے پردے میں تو میرؔ کی غزلیں بولیں ہیں(۲۰۴)

فراقؔ کی حسّیت غزل کی لسانی، فکری، تہذیبی اور فنی حدود و قیود میں محدود رہنے سے قاصر نظر آتی ہے کیوں کہ غزلیہ شاعری کے عام اور پسندیدہ اسلوب کے لیے جو لسانی و فنی تربیت لازم ہوتی ہے وہ اُس سے بوجوہ معذور نظر آتے ہیں اور یہی معذوری اُن کی روشِ مقبول پر چلنے سے گریز پائی کا باعث بنی، لیکن شمیم حنفی اِسی بات کو غزلیہ شاعری کے سیاق وسباق میں فراقؔ کا سب سے بڑا کارنامہ خیال کرتے ہیں۔ اُن کے نزدیک ردّ وقبول کی یہ کھینچ تان فراقؔ کو دو سطحوں پر راس آئی۔ ایک تو یہ کہ اُنھوں نے روایتی غزل کے اُن عناصر کو جو اُنھیں مرغوب تھے اپنی شرطوں پر قبول کیا ۔ یہی وجہ ہے کہ فراقؔ کی غزل، روایتی غزل کے متوازی خطوں پر چلنے کے بعد بھی روایتی نہیں رہتی۔ دوسرا یہ کہ اُنھوں نے غزل کی مروجہ زبان، مضامین اور پیش پا اُفتادہ کلچر کے بنے بنائے دائروں کو توڑ کر غزل کا ایک نیا لہجہ اور ایک نیا ماحول مرتب کرنے کی کوشش کی۔ فراقؔ غزل کے ایک نو دریافت ماحول میں سانس لیتے رہے لیکن روایتی غزل کے علمبردار، فراقؔ کے اُردو کلچر سے یکسر مختلف خلیقے (Ethos) کو سمجھنے سے قاصر رہے۔ دراصل یہ عمل ایک نئے خلیقے کو برتنے اور ایک نئے تہذیبی تجربے سے گزرنے کے مترادف تھا اور یہی وہ وجہ ہے کہ فراقؔ کی غزل بعد میں آنے والوں پر تجربے اور اظہار کے سارے دروازے کھلے رکھتی ہے۔(۵) فراقؔ کی غزل یادوں کی جمالیات کا اظہاریہ ہے۔ ڈاکٹر نجیب جمال، فراقؔ کی غزل میں یادوں کی جمالیات کے تناظر میں بات کرتے ہوئے اُن کی ایک غزل کو اُردو شاعری کو ملنے والا ایک بیش قیمت تحفہ قرار دیتے ہیں:

''فراقؔ کی شاعری میں یادوں کی جمالیات کا بھی ایک بڑا حصہ ہے۔ اِس

حوالے سے اُن کی ایک غزل کے کچھ اشعار تو اب ضرب المثل کی حیثیت اختیار کر چکے ہیں۔ فراقؔ کی اِس غزل (سر میں سودا بھی نہیں، دل میں تمنا بھی نہیں) نے بیسویں صدی میں اُردو غزل کا رشتہ نہ صرف تہذیبی اقدار کے ساتھ قائم رکھا بلکہ اسے مضبوط بھی کیا۔ یہی وہ غزل ہے جو لطیف و کثیف جذبوں کے درمیان ایک حدِ فاصل کھینچتی ہے اور ایک روشن خیال فکر اور شرافت آمیز، شائستہ اور مہذب لہجے کی مثال قائم کرتی ہے۔ یہ پوری غزل اُردو شاعری کو عطا کیا گیا ایک بیش قیمت تحفہ ہے جس میں کیفیات کی تہ داری کے علاوہ صوتیات کی بے پناہ رمزیت نے حسنِ کلام کو نئی زندگی اور غنائیت کو نئی لے عطا کی ہے۔'' (۶)

ے سر میں سودا بھی نہیں، دل میں تمنا بھی نہیں
لیکن اِس ترکِ محبت کا بھروسا بھی نہیں
ایک مدت سے تری یاد بھی آئی نہ ہمیں
اور ہم بھول گئے ہوں تجھے ایسا بھی نہیں (۵۳)

فارسی و اُردو شعریات کے ساتھ ساتھ اُنھوں نے ہندی اور سنسکرت شعریات کے چشمہ سے اپنی فنی پیاس بجھانے کی وجہ سے اُن کے یہاں ایک نشاطیہ لہجہ اور کیفیت نظر نواز ہوتی ہے جو نشاطیہ آہنگ رکھتی ہے۔ ہندی اور سنسکرت میں نشاط کے دس تأثرات بتائے جاتے ہیں۔ جس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ نشاط ایک ایسی خوشی ہے جو سطحی نہیں ، تہ دار ہے۔ ''فراقؔ کی شاعری میں نشاط کی جو ایک مستقل رو ہے اور جو ان کے لفظی پیکروں سے بھی جھلکتی ہے، اس کا بنیادی سرچشمہ ہندی / سنسکرت شعریات ہے۔ فراقؔ کے ہاں سنسکرت شعریات کو Conceptual Image کا درجہ حاصل ہے۔ یہ وہ اصل الاصول ہے جو ان کے شاعرانہ اور فکری رویوں کو متعین اور منضبط کرتا ہے۔'' (۷) وہ اپنے اسلوب کے مہذب لب و لہجہ سے غم کو اپنی ذات کا حصہ بنا کر درد کو اُوڑھ لیتے ہیں۔

ے سرخوشی میں بھی چونک اُٹھتا ہوں
تیرے غم کی نشانیاں نہ گئیں (۱۹۲)

ے کیا جانیے موت پہلے کیا تھی

اب میری حیات ہو گئی ہے(۲۱۰)

میں یہ بھی کہہ نہیں سکتا بدل گئی وہ نگاہ
وہی ہیں لطف و کرم، اب مگر وہ بات نہیں(۱۹۲)

جب جب کھلا ہے رازِ نشاطِ جمالِ دوست
دنیا سرائے درد کی تصویر ہو گئی(۲۵۲)

میرے غم سے حجاب کیوں ہے تجھے
یہ بھی اپنا ہی یار ہے اے دوست(۱۹۸)

فراقؔ کے نزدیک شاعری مصوری ہے اور مصوری میں کیفیت پیدا کرنا جمالیاتی بلندی ہے۔ گویا حواسِ خمسہ سے تفکر کا کام لینا جمالیاتی شاعری کی منزلِ آخریں ہے۔ اُنھوں نے حواسِ خمسہ کی جس تہذیب کی صدیوں طویل تربیت کو ضروری قرار دیا ہے ان کے لیے ہندومت کے visual Art اور بت سازی کے لیے درکار Sculptural Vision نے کافی مدد دی ہے۔ وہ اِس لیے حد درجہ اہم شاعر ہیں کہ وہ سنگھار رس اور اس رس کی گہرائیوں اور تہوں سے واقف ہیں۔ وہ آوازوں کے ''رموز'' اور رموز کی گونج اور گونج کی پرچھائیوں سے اس قدر واقف ہیں کہ بقول ان کے وہ صوتی کائنات کی لہروں کے ٹھہراؤ، بڑھاؤ، چڑھاؤ، اتار، کس بل، نرمی اور خط وخال کے خوب عارف ہیں۔ اچھی شاعری کے لیے زبان واسلوب خارجی چیزیں نہیں جن کا تعلق فن اور تکنیک سے ہو، بلکہ شاعری وہ ہے جو شاعر کے مزاج کی سچی ترجمانی کر سکے۔(۸) اِس تناظر میں فراقؔ کے اشعار دیکھیے:

ذرا وصال کے بعد آئینہ تو دیکھ، اے دوست!
ترے جمال کی دوشیزگی نکھر آئی(۲۹)

فراقؔ انگڑائیاں لینے لگا شہرِ خموشاں بھی
خرامِ ناز کے صدقے قیامت ایسی ہوتی ہے(۳۴)

حسن کو کوئی روک سکتا ہے
وہ اگر کچھ لحاظ کر بھی گئے(۴۷)

غزلیاتِ فراؔق: فنی وسائل کا مطالعہ

فراؔق کی غزل روایت کے چشمے سے سیراب تو ضرور ہوتی ہے لیکن نہ تو وہ لکیر کی فقیر بنتی ہے اور نہ ہی روایتی غزل سے متصادم ہوتی ہے بل کہ ہندی اور سنسکرت کی شعریات کا بھگار لگا کر اُسے خوش ذائقہ بنا دیتی ہے۔ وہ اپنے اکتسابی عمل سے غزل کی لفظیاتی و موضوعاتی توسیع کا اہم کام سرانجام دیتے ہیں۔ اگر چہ اُن سے ذرا پہلے اقبال نے بھی حاؔلی کی غزل مخالف تحریک کے تناظر میں غزل کی لفظیات و موضوعات کی توسیع کی لیکن اُن کی غزل کا تتبع کرنا کارِ دشوار ہے جب کہ فراؔق کی غزل اِس لیے قابلِ تقلید ہے کہ اُن کی غزل اور جدید غزل کے عناصر قریب قریب ایک سے ہیں۔ زبان اور اسلوب کے حوالے سے اُن کے نزدیک زبان کے خارجی حصے کو داخلی حصے کا ترجمان بنا دیا جائے تا کہ لغت میں جنم لے چکنے کے بعد شاعر کی تخلیقات میں الفاظ کو دوبارہ جنم لینا چاہیے اور عام الفاظ میں مخصوص خدوخال اور مخصوص آواز اور تحت الالفاظ صفات پیدا ہونی چاہیے۔ لفظوں، فقروں اور شعر کی صوتیات کی ایک شخصیت رونما ہونی چاہیے اور یہ شخصیت بھی بہ یک وقت نمایاں اور تہ دار ہونی چاہیے۔(۹) یہی وجہ ہے کہ سطحی خدوخال والا اسلوب برتنے کے بجائے اُنھوں نے اپنی تپسیا اور ریاضت سے اُردو زبان و ادب کی دیوی کو اپنے مخصوص اسلوب اور مخصوص آواز میں آواز ملانے پر مائل کرلیا۔ اِس طرح اُن کی آواز اُردو غزل کی نئی آواز بن گئی جو منفرد بھی ہے اور الگ تشخص بھی رکھتی ہے:

؎ ہم بھی آخر کو صبر کر بیٹھے
کر چکے تیرا انتظار بہت(۴۸)

؎ کون سا فرق آ گیا گردشِ روزگار میں
عشق تڑپ اٹھا تو کیا، اشک ٹپک پڑا تو کیا(۶۹)

غزلیاتِ فراقؔ علمِ بیان کی روشنی میں:

فراقؔ کی غزل اپنے عہد کی غزل سے اِس لیے بھی ممتاز و منفرد نظر آتی ہے کہ اُنھوں نے اپنی غزلوں میں علمِ بیان کا استعمال نہایت قرینے سے کیا ہے۔ وہ اِن فنی وسائل کو بطریقِ احسن برتنے میں کمال مہارت رکھتے ہیں۔ وہ تشبہات کو تخلیقی اور اختراعی صفات سے متصف کرتے ہوئے تشبیہ کو تمثیل اور تمثیل کو علامت کے درجہ پر پہنچا دیتے ہیں۔ اُن کی تشبیہات فکری وسماجی رجحانات ومیلانات سے ہم آہنگ اور جڑی ہوئی ہوتی ہیں۔ ترقی پسند شاعر ہونے کے باوصف اُن کی تشبیہات واستعارات زندگی، اور زندگی کے تجربات ومشاہدات سے جڑت رکھنے کی وجہ سے حرکت وعمل پر اکساتے ہیں۔ مہذب اور متین مذاقِ شعر اور بے ساختگی کی وجہ سے وہ اپنی تشبیہات اور استعارات کو نئے اور اچھوتے رنگ میں رنگ دیتے ہیں۔ وہ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

؎ نہ پوچھ ہے مری مجبوریوں میں کیا کس بل
مشیتوں کی کلائی مروڑ سکتا ہوں (۹۳)

؎ موت کے گھوڑوں کے نتھنوں سے یہ شعلوں کی لپک
سہمی دنیا میں یہ اُن کی بے تحاشا سر پٹیں (۳۲۱)

؎ سرمگیں چشمِ سحر سے اڑتی ہیں چنگاریاں
ڈسنے کو پھنکارتی ہیں لیلیِ شب کی لٹیں (۳۲۱)

؎ افلاک کی جبیں بھی شکن در شکن سی ہے
تیوری زمین کی بھی چڑھی جا رہی ہے آج (۸۶)

جھپکا رہی ہے دیر سے آنکھیں ہوائے دہر
کون و مکاں کو نیند سی کچھ آ رہی ہے آج (۸۶)

؎ یہ مست ادائیں ہیں کہ کعبے پہ گھٹا چھائی
یہ موجِ تبسم ہے کہ مندر میں چراغاں (۳۳۲)

'رات' فراقؔ کی غزل میں بنیادی حیثیت رکھنے والا لفظ بن کر طلوع ہوتا ہے۔ کبھی وہ استعارے کے طور پر

نظرنواز ہوتا ہے تو کبھی اشارو کنایہ کی شکل اختیار کر لیتا ہے:

جب دل کی وفات ہو گئی ہے
ہر چیز کی رات ہو گئی ہے(۲۰۹)

گنگناتی تھی رات شعر فراقؔ
زندگی جھوم جھوم جاتی تھی(۶۲)

شاعری کو فنونِ لطیفہ میں اِس لیے تفوق حاصل ہے کہ مصوری، موسیقی اور مکالمہ وغیرہ بھی اچھی شاعری میں ظہور پذیر ہو کر اپنا بھرپور اظہار کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ قدیم عربی اور سنسکرت کی شاعری میں اساطیر و تماثیل جلوہ گر تھیں اور اِن زبانوں سے فارسی واُردو میں بھی در آئیں۔ چوں کہ فراقؔ نے مذکورہ زبانوں کا گہرا مطالعہ کیا تھا اِس لیے اُنھوں نے دیگر شعرأ کی بہ نسبت محاکات نگاری اور امیجری کو تواتر سے اور زیادہ بہتر انداز میں استعمال کیا۔ یہاں تک کہ وہ تمثال نگاری کے فن کو اقبالؔ و فیضؔ سے بھی آگے لے گئے۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیّرؔ فراقؔ کی غزلیات میں برتی جانے والی اولیٰ تمثالوں کو چار حصوں میں تقسیم کرتے ہیں:

الف۔ بلاواسطہ تمثالیں (جن سے کسی شے کا پیکر براہِ راست اور فی الفور ذہن میں آتا ہے)
ب۔ منتشر یا بالواسطہ تمثالیں (جو بالواسطہ کوئی امیج ابھارتی ہیں)
ج۔ مخلوط مثالیں (الفاظ کا وہ مجموعہ جس میں فقط ایک تمال ہو)
د۔ مرکب تمثالیں (الفاظ کا وہ مجموعہ جس میں ایک سے زائد تمثالیں ہوں)

اولیٰ تمثالوں سے معروضی شاعری (Objective Poetry) پیدا ہوتی ہے۔ جو فطری مناظر اور سماجی رسومات کی تصویر کشی پر مبنی ہوتی ہے۔ ثانوی تمثالوں کے استعمال سے شاعری میں تشبیہ و استعارہ ہے۔ جب کہ تمثالوں سے علامت جنم لیتی ہے۔ جو کسی شے کی نمائندہ نہیں بل کہ خود مکتفی ہوتی ہے۔ استعارے کا مفہوم کسی دوسرے پر منحصر ہوتا ہے مگر علامت کے معانی خود اس کے بطن سے برآمد ہوتے ہیں۔ اولیٰ تمثالوں سے اگر معروضی شاعری پیدا ہوتی ہے تو ثانوی تمثالوں سے تمثیلی شاعری، جب کہ ثالثی تمثالوں سے علامتی (اور بصیرت کی) شاعری جنم لیتی ہے۔ علامتی تمثالوں میں وہ Primordial Images بھی شامل ہیں جو اجتماعی لاشعور سے برآمد ہوتے ہیں اور جو نوعِ انسانی کا مشترک ثقافتی سرمایہ ہیں۔(۱۰) اِس تناظر میں فراقؔ کے چند شعر ملاحظہ ہوں:

ظلمت و نور میں کچھ بھی نہ محبت کو ملا

آج تک ایک دھندلکے کا سماں ہے کہ جو تھا(۱۹۶)
عشق کی آزمائشیں اور فضاؤں میں ہوئیں
پاؤں تلے زمیں نہ تھی، سر پر یہ آسماں نہ تھا(۱۶۹)
میں عشقِ بے نیاز ہوں، تو حسنِ بے نیاز
بے لاگ دیکھ کتنی ہے یہ تیری میری لاگ(۳۱۹)
دھواں دھواں سی یہ شامِ الم، فضاؤں کے
بجھے بجھے سے یہ تیور، ابھی یہاں سے نہ جاؤ(۲۷)
نغمۂ شام عشق نے چھیڑا
زلفِ شب تاب رسمسانے لگی(۱۵۳)

غزلیاتِ فراقؔ علمِ بدیع کی روشنی میں:

فراقؔ کے یہاں صنعتِ تضاد کا استعمال اِس قرینے اور سلیقے سے ہوا ہے کہ مذکورہ صنعت ایک نئی شکل میں ہمارے سامنے آتی ہے۔ فراقؔ کے عمدہ اشعار زیادہ تر اِسی صنعت کے مرہونِ منت ہیں۔ وہ اپنے جن شعری وسائل اور شعری خصوصیات پر اتراتے ہوئے نظر آتے ہیں، اِن میں اتحادِ ضدین اور اجتماعِ ضدین ہیں۔ فراقؔ بڑے فنکارانہ انداز میں مذکورہ خصوصیات کو کام میں لاتے ہیں:

؎ آؤ اس تنگنائے دنیا کی
وسعتِ بیکراں میں کھو جائیں (۷۲)

؎ لطفِ مرگِ ناگہاں، کیفِ حیاتِ جاوداں
اس نگاہِ ناز میں دونوں کو پنہاں دیکھیے (۸۲)

؎ اور الجھ کے رہ گیا قصہ حیات و موت کا
زیست کے راز کھولتی بحثِ فنا بقا تو کیا (۶۹)

؎ نہ پوچھ اے ہم نشیں یہ جنس مہنگی ہے سستی ہے
یہ دل کی طرفگی ہے خاک بھی، کیمیا بھی ہو (۵۲)

؎ دل میں کچھ غم ہے کچھ سرور بھی ہے
کوئی نزدیک بھی ہے، دور بھی ہے (۵۱)

؎ تھی یوں تو شامِ ہجر مگر پچھلی رات کو
وہ درد اُٹھا فراقؔ کہ میں مسکرا دیا (۱۷۷)

نہ پوچھ اے ہم نشیں! یہ جنس مہنگی ہے کہ سستی ہے
یہ دل کی طرفگی ہے خاک بھی ہو کیمیا بھی ہو (۵۲)

کیا بتائیں تجھے کہاں ہے فراقؔ
تجھ سے چھپ کر ترے حضور بھی ہے (۵۲)

؎ کسی کی بزمِ طرب میں حیات بٹتی تھی
امیدواروں کل موت بھی نظر آئی(۲۹)

شعر میں الفاظ کی تکرار جہاں حسن اور خوبی پیدا کرنے کا باعث بنتی ہے وہاں خوبصورت اور موزوں لفظوں کی تکرار شعر کو ایسا آہنگ عطا کرتی ہے کہ قاری اس سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ فراقؔ ''صنعتِ تکریر یا تکرار'' سے بھی خوب کام لیا ہے۔ اُن کی غزلیں میں کئی ایک شعر تکرارِ لفظی کی صفت کی وجہ سے خوب رنگ جماتے ہیں:

؎ عشق بھی جرم ، ترکِ عشق بھی جرم
یہ مصیبت میں ہے مصیبت اور(۳۵)

؎ جہاں ہوں دکھ ہی دکھ واعظ، جہاں ہوں سکھ ہی سکھ واعظ
نہ دوزخ ایسی ہوتی ہے، نہ جنت ایسی ہوتی ہے(۳۲)

؎ غمِ دوراں کا بس نام آ گیا تھا باتوں باتوں میں
فراقؔ اہلِ وفا سے وہ نظر ہے بدگماں اب تک(۳۸)

؎ ادا، ادا سے ادا ہو تو ہم ادا سمجھیں
نہیں ادا در ادا، جو ادا، ادا بھی نہیں(۴۵)

؎ بس اِک نگاہ کی پرچھائیاں بقا و فنا
بقا، بقا بھی نہیں ہے، فنا، فنا بھی نہیں(۴۵)

فراقؔ کی غزل میں معاملہ بندی کے اسلوبؔ کا سلسلہ حسرتؔ سے مومنؔ اور پھر مومنؔ سے جرأت تک جاتا ہے۔ لیکن جرأتؔ سے فراقؔ تک پہنچتے پہنچتے محبوب سے چھیڑ چھاڑ کے مضامین میں ایک تہذیبی ترفع نظر آتا ہے۔ وہ اپنے ہم عصروں کے مقابلے میں غزلیہ مضامین کمال مہارت سے باندھتے ہیں۔ وہ اُردو کے اُن معدودے چند شعراً میں سے ایک ہیں جن کی غزلیات میں محبوب سانس لیتا ہوا نظر آتا ہے، محبوب کے جسمانی اور لمسیاتی احساس نے اُن کی غزل کو تغزل کی دولت سے مالا مال کر دیا ہے:

؎ بھول پائیں نہ ترے رنگِ تغزل کو فراقؔ
درد کے ساز پہ وہ نغمہ سنا آج مجھے(۳۴)

؎ مری ہر غزل کو یہ آرزو تجھے سج سجا کے نکالیے

مری فکر ہو ترا آئینہ، مرے نغمے ہوں ترے پیرہن(۲۷۲)

؎ ہر عضوِ بدن جام بکف ہے دمِ اُفتاد
اِک سروِ چراغاں نظر آتا ہے خراماں(۲۷۳)

؎ اب میری نگاہِ شوق ترے
رخساروں پہ پھول کھلانے لگی(۱۵۲)

؎ کون سا فرق آ گیا گردشِ روزگار میں
عشق تڑپ اٹھا تو کیا، اشک ٹپک پڑا تو کیا(۶۹)

؎ شام تھی، تم تھے، میں نے چھیڑی غزل
جل اٹھے مسکراہٹوں کے کنول(۳۰۴)

؎ سر بھی جھکا چکا ہے عشق حسن کے پائے ناز پر
ناز اٹھا چکا ہے حسن عشق کی خود سری کے بھی(۱۱۰)

فراؔق کے یہاں غم کی کیفیت اور نوعیت بیک وقت انفرادی بھی ہے اور اجتماعی بھی۔ میرؔ کے فلسفۂ غم کے قریب ہونے کے باوجود اُن کے یہاں قنوطیت نہیں بلکہ ایک رجائی ونشاطیہ آہنگ ملتا ہے۔ فراؔق کے یہاں غم کا یہ نشاطیہ آہنگ اور shades سنسکرت کی شعریت سے قربت کی دین ہے:

؎ فراؔق غم بھی ہے میرا حریفِ زندہ دلی
فسردگی میں بھی یاروں کو چھیڑ سکتا ہوں(۱۴۳)

تم مخاطب بھی، قریب بھی ہو
تم کو دیکھیں کہ تم سے بات کریں(۲۶۶)

تو ایک تھا مرے اشعار میں ہزار ہوا
اِس اِک چراغ سے کتنے چراغ جل اُٹھے(۷۷۳)

چھڑتے ہی غزل بڑھتے چلے رات کے سائے
آواز مری گیسوئے شب کھول رہی ہے(۷۷۵)

فراقؔ نے اُردو کے موجودہ شعری ذخیرہ کو اپنے لیے ناکافی سمجھتے ہوئے ایسی تراکیب وضع کیں جو بعد میں آنے والے شعرا کے یہاں بھی کثرت سے ملتی ہیں۔ اُنھوں نے اپنے اختراعی مزاج اور قوتِ ایجاد کے باوصف ایسی نادر تراکیب وضع کیں جو شعری فضا کو بوجھل بنانے کے بجائے سہل بناتی ہے:

؎ بساؤ اور بساؤ مشامِ غم کو ابھی
یہ رنگ و بوئے گلِ تر، ابھی یہاں سے نہ جاؤ(۲۷)

؎ دلوں میں آج تری یاد مدتوں کے بعد
بہ چہرۂ متبسم بہ چشمِ تر آئی(۲۹)

؎ میں ترے جس غم کو اپنا جانتا تھا وہ بھی تو
زیبِ عنوانِ حدیثِ دیگراں بنتا گیا(۳۹)

بس اِک تسلسلِ تغییرِ حال قائم ہے
نصیبِ عشقِ فنا و دوام بھی تو نہیں(۴۶)

ختم ہے مجھ پر غزل گوئی دورِ حاضر
دینے والے نے وہ اندازِ سخن مجھ کو دیا(۱۶۶)

فراقؔ بعض اوقات تراکیب سازی کی دھن میں ایسے مصرعے تخلیق کر جاتے ہیں جو مکمل طور پر فارسی کے مصرعے بن جاتے ہیں:

زہے سوزِ غمِ آدم، خوشا سازِ دلِ آدم(۴۰)

اللہ رے نیم نگاہِ کرم، اللہ رے شوخیِ پرسشِ غم(۷۳)

؎ حسن سر تا پا تمنا، عشق سر تا پا غرور(۲۶۶)

فراقؔ کے یہاں بعض اوقات لمبی لمبی ردیفوں کا بھی التزام ملتا ہے لیکن وہ اِس کامیابی سے لمبی ردیفوں کو استعمال میں لاتے ہیں کہ وہ خاموش نہیں رہتیں بلکہ مکمل طور پر اپنا اظہار کرتی ہیں:

بڑا کرم ہے یہ مجھ پر ابھی یہاں سے نہ جاؤ
بہت اداس ہے یہ گھر، ابھی یہاں سے نہ جاؤ (۲۷)

غزل کے ساز اٹھاؤ بڑی اداس ہے رات
نوائے میؔر سناؤ بڑی اداس ہے رات (۴۱)

سکوتِ شام مٹاؤ بہت اندھیرا ہے
سخن کی شمع جلاؤ بہت اندھیرا ہے (۴۴)

سہلِ ممتنع سادگی وحُسنِ بیان کی اُس خوبی کا نام ہے کہ جس کو دیکھ کر ایسا لگے کہ یہ بات تو میرے دل میں بھی تھی اور ایسا تو میں بھی لکھ سکتا ہوں۔ مگر کوشش کے باوجود ویسا نہ لکھا جا سکے۔ فراقؔ سہلِ ممتنع جیسے فنی وسیلے کو بہت عمدگی سے استعمال کر کے خوب صورت اشعار تخلیق کرتے ہیں۔ چند مثالیں:

تم بھی فراقؔ اب آنکھیں کھولو
رہتی دنیا جاگ رہی ہے (۲۳۴)

چھڑ گئے سازِ عشق کے گانے
کھل گئے زندگی کے میخانے (۲۹۴)

غمِ جاناں نے جب سے چھوڑ دیا
غمِ دوراں ترے حوالے ہیں (۲۵۷)

اب یہ محسوس ہوتا ہے مجھ کو
نبضِ احساس میں بھی چھالے ہیں (۲۵۷)

فریبِ عہدِ محبت کی سادگی کی قسم
وہ جھوٹ بول کہ سچ کو بھی پیار آ جائے (۲۹۴)

مطلع کی طرح مقطع بھی غزل کا اہم شعر ہوتا ہے۔ مقطع میں عام طور پر شاعر تین طرح کے موضوعات قلم بند کرتا ہے: تعلّی، خود کلامی یا غزل کے مطلع میں بیان کردہ موضوع ہی کو بیان کرتا ہے۔ فراقؔ اپنے مقطوں میں محولہ بالا تینوں طرح کے موضوعات کو جا بکدستی سے باندھتا ہے۔ جس سے اُن کے مقطعے غزل کے تمام ہونے کا اعلان بڑے

سلیقے سے کرتے ہیں:

؎ کیوں ہے اڑا اڑا سا ترا رنگِ رخ فراقؔ
دنیا سدا بہار، محبت سدا سہاگ(۳۲۰)

تری غزل تو نئی روح پھونک دیتی ہے
فراقؔ دیر سے چھوٹی ہوئی ہے نبضِ حیات(۳۱۹)

؎ فراقؔ احساس کی ایسی ریاضت
حقیقی شاعری بھی ہے بڑا کام(۲۶۸)

؎ جو نہ مانے فراقؔ کو، اس سے
کہہ دو کہ لائے ایک ایسی غزل(۳۰۵)

فراقؔ کے یہاں کثیر تعداد میں غیر مردف غزلیں ملتی ہیں۔ حالانکہ یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ وہ قافیہ اور ردیف کے باہم صوتی آہنگ کی قدر و قیمت سے اچھی طرح واقف ہوں گے۔ وہ یہ بات بھی اچھی طرح جانتے ہوں گے کہ ردیف قوافی کے امکانات کو دو چند کر دیتی ہے۔ لیکن یہ بات ورائے عقل ہے کہ اُنھوں نے خاطر خواہ تعداد میں غیر مردف غزلیں کیوں کہیں، چند مثالیں:

؎ قہر ہے تیرا تیری رحمت
عشق، محبت، الفت، چاہت(۲۶۱)

؎ زلفِ سیہ ختن ختن
جلوۂ رُخ چمن چمن(۲۶۹)

؎ اب تو ہم ہیں اور بھری دنیا کی ہیں تنہائیاں
یاد تھیں ہم کو بھی رنگا رنگ بزم آرائیاں(۲۸۳)

غزلیاتِ فراقؔ میں فنی تسامحات:

فراقؔ نے اقبال کے تتبع میں اُردو غزل کی زبان کو ثروت مند کرنے کے لیے اپنے تئیں بھر پور کوشش کی۔ ہندی اور سنسکرت کے بہت سے الفاظ کو اپنے تخلیقی تجربے سے غزل کے پیرائے میں بیان کیا۔ اگر چہ اُردو زبان مختلف زبانوں کا مرکب ہے اور دوسری زبانوں سے اُردو میں رواج پانے والے الفاظ اگر ایک مخصوص طریقے سے تخلیقی اور اختراعی نظام کے تحت آتے ہیں تو وہ اُردو کے مزاج سے ہم آہنگ ہو کر اُردو کا حصہ بن جاتے ہیں اور کسی طرح کی اجنبیت اور نامانوسیت کا احساس نہیں ہوتا۔ لیکن فراقؔ کے یہاں بعض جگہوں پر یہ احساس نہ صرف موجود ہے بلکہ شدید بھی ہے۔ اِس تناظر میں ڈاکٹر فرمان فتح پوری رقمطراز ہیں:

> ''فراقؔ کی موجودہ شاعری میں جو الجھاؤ اور ثقل پیدا ہوا ہے اِس کی ذمے داری صرف فراقؔ کی ہندی نوازی اور سنسکرت نوازی پر ہے۔ ہر چند کہ اُردو مختلف زبانوں کا مرکب ہے لیکن اب اِس کا ایک خاص مزاج بن گیا ہے اور اب اِس میں مردہ زبانوں کے غیر مانوس الفاظ آسانی سے جگہ نہیں پا سکتے۔''(۱۱)

ع ڈگمگ ڈگمگ نظامِ ہستی
ہم خود کو فراقؔ کیا سنبھالیں(۳۴۳)

ع آنکھوں سے اوجھل ہو لیکن چھمک چھمک یہ کیسی ہے
میرے من مندر میں اپنی پیجنیا چھنکاتے ہو(۲۲۱)

اُردو میں 'شکستِ ناروا' کے عیب کی نشاندہی کرنے کا سہرا حسرتؔ موہانی کے سر ہے۔ اُن کے نزدیک فارسی اور اُردو کی شاعری میں بحریں مروج ہیں اِن میں سے بعض کی خصوصیت یہ ہے کہ پڑھنے میں ہر مصرعے کے دو ٹکڑے ہو جایا کرتے ہیں ایسے تمام اشعار میں اگر مصرعوں کے ٹکڑے علاحدہ علاحدہ نہ ہو سکیں بلکہ ایسا ہو کہ کسی لفظ یا فقرے کا ایک حصہ ایک ٹکڑے میں اور دوسرا حصہ دوسرے ٹکڑے میں لازمی طور پر آتا ہو تو یہ بات یقیناً معیوب سمجھی جائے گی اور شاعر کی کمزوری پر دلالت کرے گی۔ شکست ناروا اِسی عیب کا نام ہے(۱۲)۔ فراقؔ کے یہاں ''شکستِ ناروا'' کا عیب

بھی موجود ہے:

؎وہ آرزوئیں جو وابس(وابستہ)تہ تم سے ہیں اُن کو
چلے ہو چھوڑ کے کس پر، ابھی یہاں سے نہ جاؤ(۲۷)
؎یہ تیرگی یہ غزل آ (آنسوؤں) سوؤں میں ڈوبی ہوئی
یہ ہے فراقؔ سراسر، ابھی یہاں سے نہ جاؤ(۲۹)
؎کوئی واقف نہ ہو چنگا (چنگاریاں) ریاں سی اُڑ کے رہ جائیں
نگاہِ شرگیں تیری شرارت ایسی ہوتی ہے(۳۲)

پہلے دو شعر ایک ہی غزل کے ہیں جس کی ''بحر: مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن''، جس کے دو ٹکڑے بنتے ہیں ۔ فراقؔ کی اِس غزل کے چند اور شعروں میں بھی 'شکستِ ناروا' کا عیب موجود ہے۔ اِسی طرح تیسرے شعر کی ''بحر: مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل مفاعیلن'' ہے، اِس شعر میں بھی 'شکستِ ناروا' کا عیب موجود ہے۔

فراقؔ کے یہاں بعض جگہوں پر قافیہ کا عیب بھی ملتا ہے۔ قافیے کے اِس طرح کے عیب اُن کی غزل میں ناگواری کی فضا کو جنم دیتے ہیں:

غزل کے ساز اُٹھاؤ بڑی اداس ہے رات
نوائے میرؔ سناؤ بڑی اداس ہے رات
کہیں نہ تم سے تو پھر اور جا کے کس سے کہیں
سیاہ زلف کے سایو بڑی اداس ہے رات
یگانگی ہو کہ دیوانگی ہو سب دھوکا
سنو سب اپنے پرایو بڑی اداس ہے رات(۴۲)

اساتذۂ فن، تکرارِ ردیف یا تقابلِ ردیفین کو بھی عیب گردانتے ہیں۔ بعض اوقات شعر کے پہلے مصرع میں ردیف تو موجود ہوتی ہے لیکن قافیہ نہیں ہوتا۔ حالانکہ شعر کے لیے قافیہ ضروری ہے، ردیف نہیں۔ تکرارِ ردیف یا تقابلِ ردیفین یا توارُدِ ردیف کا عیب، پڑھنے اور سننے دونوں صورتوں میں ناگوار گزرتے ہیں۔ فراقؔ کے یہاں تکرارِ ردیف کا عیب بھی ملتا ہے:

؎ہر جنبشِ برق سے عیاں اقرار بھی ہے انکار بھی ہے

یہ نرگسِ رعنا اے ساقی سرشار بھی ہے ہشیار بھی ہے
یہ بام ہے آبِ حیات مگر کچھ بوئے عدم بھی آتی ہے
یہ عشق حیاتِ خضر بھی ہے یہ عشق بنا آثار بھی ہے
رہ رہ کے خلش بھی ہوتی ہے کچھ کشمکشِ دل بھی کم ہے
سنتے ہیں فراؔق وہ تیرِ نظر، دل میں بھی دل کے پار بھی ہے (۴۸)

ابھی تو حدِ نظر مہروماہ و انجم ہیں
ابھی تو گردِ سرِ رہگذر کو دیکھتے ہیں (۱۲۷)

اُف یہ سرگوشیاں فرشتوں کی
آہ کیا بات ابنِ آدم کی (۱۲۲)

غزلیاتِ فراؔق کا بہ نظرِ اِمعان مطالعہ کرنے کے بعد قاری اِس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ فراؔق زبان و بیان اور فنی معاملات میں اچھے خاصے غیر محتاط واقع ہوئے تھے۔ جس سے اُن کی شاعری میں جہاں یک سُرا پن مفقود ہے وہاں بے سُرا پن قدم قدم پر موجود ہے۔ اُن کی کوئی غزل یا نظم ایسی نہیں ہوتی جس کے بیشتر اشعار صوری اور معنوی اغلاط سے پُر نہ ہوں۔ (۱۳) یہاں ایک اور بات جو اُن کی غزلوں کو پست سطح پر لے آتی ہے وہ اُن کی زود گوئی یا طول الکلامی ہے۔ وہ غزلوں کو پانچ سات اشعار تک محدود رکھنے کے بجائے ہر قافیے اور ایک قافیے کو دو تین بار استعمال کرتے ہیں، وہ اکثر غزلوں کے دو دو تین تین درجن اشعار کہتے ہیں جس کی وجہ سے اُن کے اچھے اور بلند اشعار بھی برے اور پست اشعار کے نیچے دب جاتے ہیں اور یوں اُن کی اکثر غزلیں عامیانہ تأثر کی حامل نظر آتی ہیں۔

چوں کہ فراؔق وہ پہلے غزل گو ہیں جنھوں نے مروجہ اُردو لفظیات سے غیر مطمئن ہونے کی وجہ سے ہندی اور سنسکرت الفاظ کو اُردو غزلیات کا حصہ بنایا۔ وہ ہندی سے بہت قریب تھے اگر چہ اُن کے یہاں مفرس مصرعے بھی کثرت سے ملتے ہیں لیکن مرغوب ہندی بحروں کی وجہ سے اُنھوں نے زیادہ تر ہندی چھندوں میں شعر کہے۔ فراؔق کے یہاں مروجہ عروضی اوزان میں بھی غزلیں ملتی ہیں تاہم اُن کا طبعی میلان زیادہ تر ہندی بحروں کی طرف ہے۔ لیکن حیرانی کی بات یہ ہے کہ ہندی بحروں کے اوزان ہی میں وہ تسامحات کا شکار ہوتے ہیں۔ اِس حوالے سے ڈاکٹر گیان چند جین کی یہ رائے صائب ہے کہ ''عروض میں فراؔق کے دو مقتل ہیں، ہندی بحر اور رباعی''۔ (۱۴) چوں کہ وہ ہندی اوزان میں شعر کہنے کو ترجیح دیتے تھے، اِس لیے رباعی کے اوزان میں اُن کے تسامحات تو سمجھ میں آتے ہیں کہ اُنھوں

نے رباعیوں میں کیوں ٹھوکر کھائی، لیکن ہندی اوزان میں ٹھوکریں کھانا سمجھ سے بالاتر ہے۔فنی اسقام کے باوجود نیاز فتح پوری فراقؔ کی غزل میں شاعرانہ روح کوغزل کی جان قرار دیتے ہیں:

> ''یہ بالکل درست ہے کہ فراقؔ کے کلام میں اسقام بھی پائے جاتے ہیں یعنی نہ وہ فنی غلطیوں سے یکسر پاک ہے اور نہ زبان کی ژولیدگیوں سے۔لیکن اِس سے انکار ممکن نہیں کہ شاعرانہ روح اُن کے ہر ہر شعر سے ظاہر ہوتی ہے اور وہ مخصوص والہانہ انداز جو غزل کی جان ہے کسی جگہ ہاتھ سے چھٹنے نہیں پاتا۔''(۱۵)

فراقؔ نے مشرقی ومغربی شعریات کے عمیق مطالعات اور شرق وغرب کے نابغۂ روزگار شعراؑ کے کلام سے فیضیاب ہوتے ہوئے ایک ایسا رنگِ سخن ایجاد کیا جو منفرد اور یگانہ ہونے کی وجہ سے اُن کے ساتھ مخصوص ہو گیا۔اُن کا شعر اپنی حسیت کے باوصف اور اُن کی آواز اپنی انفرادیت کی وجہ سے اپنی منفرد اور جداگانہ پہچان رکھتے ہیں۔

؎ فراقؔ اِس دور کو دورِ عمل کہتے تو ہیں لیکن
رہے گی یاد دنیا کو تری جادو بیانی بھی(۵۱)

حواشی وحوالہ جات

۱۔ اِس مقالے میں شامل اشعار ''کلیاتِ فراقؔ گورکھ پوری''، مرتبہ عباس تابشؔ''، لاہور، الحمد پبلی کیشنز، ۲۰۱۴ء، اور ''فراقؔ گورکھ پوری: شخصیت، شاعری اور شناخت''، مرتبہ: عزیز نبیل، نئی دہلی، شاہد پبلیکیشنز، ۲۰۱۴ء سے لیے گئے ہیں۔

۲۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، ''اُردو غزل اور ہندوستانی ذہن وتہذیب''، قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان، نئی دہلی، ۲۰۰۲ء، ص ۲۲۹، ۲۳۰

۳۔ ابوالکلام قاسمی، ''فراقؔ کی غزل کے تعین کا مسئلہ''، مشمولہ: فراقؔ گورکھ پوری۔ ذات وصفات''، مرتبہ اُردو اکادمی، دہلی، ۱۹۹۸ء، ص ۴۸

۴۔ عباس تابشؔ، پیش لفظ ''حق ادا نہ ہوا''، مشمولہ: ''کلیاتِ فراقؔ گورکھ پوری مرتبہ عباس تابشؔ''، لاہور، الحمد پبلی کیشنز، ۴ ۲۰۱ء، ص ۲۵۔

۵۔ شمیم حنفی، مضمون: ''فراقؔ اور نئی غزل''، مشمولہ: ''فراقؔ گورکھ پوری: شخصیت، شاعری اور شناخت''، مرتبہ: عزیز نبیل، نئی دہلی، شاہد پبلیکیشنز، ۲۰۱۴ء، ص ۴۶۴

۶۔ نجیب جمال، ڈاکٹر، مضمون: ''فراقؔ کی شاعری میں حسّیاتی وجمالیاتی فضا''، مشمولہ: ''ارتقا کراچی۔ فراقؔ گورکھ پوری نمبر''، ۲۰۰۴ء، ص ۱۲۸۔

۷۔ ناصر عباس نیرؔ، ڈاکٹر، ''لسانیات اور تنقید''، اسلام آباد، پورب اکادمی، ۲۰۰۹ء، ص ۱۵۲۔

۸۔ محمد علی صدیقی، ڈاکٹر، مضمون: ''فراقؔ: مغربی اور ہندوستانی حسّیت کا امتزاج''، مشمولہ: منتخب مقالات: جدید شعری روایت'' مرتبہ: الیاس میاں پوری''، لاہور، بیکن بکس، ۲۰۱۲ء، ص ۴۸۔

۹۔ پروفیسر سلیمان اطہر جاوید، مضمون: ''فراقؔ کا اسلوبِ شعر''، مشمولہ: ''فراقؔ گورکھ پوری: شخصیت، شاعری اور شناخت''، مرتبہ: عزیز نبیل، نئی دہلی، شاہد پبلیکیشنز، ۲۰۱۴ء، ص ۴۲۷۔

۱۰۔ ناصر عباس نیرؔ، مضمون: کلامِ فراقؔ کے لفظی پیکر، مشمولہ: ''ارتقا ۳۶'': 'فراق نمبر''، حسن عابد وغیرہم، کراچی، ارتقا مطبوعات، ۲۰۰۴ء، ص ۱۹۶۔

۱۱۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، ''تحقیق وتنقید''، کراچی، قمر کتاب گھر، دوم، ۱۹۷۷ء، ص ۸۸۔

۱۲۔ حسرت موہانی، نکاتِ سخن، کراچی، غضنفر اکیڈمی، ۱۹۸۷ء، ص ۱۷۴

۱۳۔ نظیر صدیقی، ''تاثرات وتعصّبات''، ڈھاکہ، مدرسہ عالیہ، ۱۹۶۲ء، ص ۹۵۔

۱۴۔ گیان چند جین، ڈاکٹر، مضمون: ''فراقؔ کی بے عروغیاں''، مشمولہ: نیا دور۔ فراقؔ نمبر (حصہ اوّل)''، ۱۹۸۳ء، ص ۲۱۸۔

۱۵۔ نیاز فتح پوری، مضمون: ''یو پی کا ایک نوجوان ہندو شاعر: فراقؔ گورکھ پوری''، مشمولہ: ''فراقؔ گورکھ پوری: شخصیت، شاعری اور شناخت''، مرتبہ: عزیز نبیل، نئی دہلی، شاہد پبلیکیشنز، ۲۰۱۴ء، ص ۵۸۰۔

بابِ ہفتم

فیض احمد فیضؔ کی غزل: فنی وسائل کا مطالعہ

الف۔ فیضؔ کی غزل۔ترقی پسند فکر کا اظہاریہ

ب۔ عصری حسیت و غنائیت کا امتزاج

ج۔ فیضؔ کی علامات و تراکیب کا اختصاص

د۔ فنی وسائل کا احاطہ

ر۔ عروضی جائزہ

فیض احمد فیضؔ

(۱۹۱۱ء۔۱۹۸۴ء)

فیض احمد خان، فیضؔ ، نہ صرف ترقی پسند تحریک کے مقبول ترین شاعر ہیں بلکہ وہ بیسویں صدی کے بھی ایک اہم شاعر ہیں۔ زندگی ہی میں جتنی شہرت ان کے حصے میں آئی، کم کم شعراؑ کو نصیب ہوتی ہے۔ اُن کا کل شعری سرمایہ ۱۶۷نظمیات ،۹۴ غزلیات، ۳۵ قطعات،۴ گیتوں، ایک نعت، ایک مرثیے اور ایک قصیدے پر مشتمل ہے۔ (۱) لیکن اِس مختصر غزلیہ سرمائے کے باوجود فیضؔ کا شمار اُن شعراؑ میں ہوتا ہے، جنھوں نے تقسیم کے بعد اُردو غزل کو نئی زندگی بخشی۔ فیضؔ نے ترقی پسند تحریک اور حلقۂ اربابِ ذوق کے دورِ عروج میں بھی غزل کو رد کرنے کے بجائے نظم گوئی کے ساتھ ساتھ اپنے آخری مجموعۂ کلام تک تواتر و تسلسل کے ساتھ غزلیں کہیں۔ یہاں تک کہ ''غبارِ ایّام'' میں چودہ (۱۴) نظمیں اور نو (۹) غزلیں ہیں۔ نظم و غزل کا یہ تناسب محض اتفاق نہیں۔ فیضؔ نے ۱۹۸۴ء یعنی اپنی وفات کے سال صرف تین غزلیں کہی ہیں جو اُن کے کلیات کے آخر میں تاریخ کے ساتھ شامل ہیں۔ (۲) ان تین غزلوں کے بعد 'شامِ غربت' کے نام سے ایک نظم دو مسدس پر مشتمل ہے جس میں اُنھوں نے 'شامِ غریباں' کی منظر کشی کی ہے۔ اس نظم کے بعد آخری صفحے پر اُن کی واحد فارسی نعت بھی غزل کی ہیئت میں ہے جو غزل کے ساتھ اُن کی غیر متزلزل وابستگی کو ظاہر کرتی ہے۔ (۳) فیضؔ نے شاعری کا آغاز غزل سے کیا، اُن کی پہلی باقاعدہ غزل (۴) کا پہلا شعر ملاحظہ ہو:

لب بند ہیں ساقی، مری آنکھوں کو پلا دے
وہ جام جو منتِ کشِ صہبا نہیں ہوتا

نومبر ۱۹۸۴ء میں کہی گئی فیضؔ کی درج ذیل آخری غزل ہے:

بہت ملا نہ ملا زندگی سے کم کیا ہے

متاعِ درد بہم ہے تو بیش و کم کیا ہے
ہم ایک عمر سے واقف ہیں اب نہ سمجھاؤ
کہ لطف کیا ہے مرے مہرباں، ستم کیا ہے
کرے نہ جگ میں الاؤ تو شعر کس مصرف
کرے نہ شہر میں جل تھل تو چشمِ نم کیا ہے
لحاظ میں کوئی کچھ دور ساتھ چلتا ہے
وگرنہ دہر میں اب خضر کا بھرم کیا ہے
اجل کے ہاتھ کوئی آ رہا ہے پروانہ
نہ جانے آج کی فہرست میں رقم کیا ہے
سجاؤ بزم، غزل گاؤ، جام تازہ کرو
بہت سہی غمِ گیتی، شراب کم کیا ہے(۷۲۲)

فیضؔ، کا پہلا شعری مجموعہ بیسویں صدی کی چوتھی دہائی میں منصۂ شہود پر آیا۔ وہ دور ترقی پسند تحریک اور حلقۂ اربابِ ذوق کا دور ہونے کی وجہ سے غزل کے بجائے نظم کا دور تھا۔ غزل کو اپنی بقا کی فکر لاحق تھی۔ اُس دور کے شعراً کے لیے غزل کے ساتھ اپنا تعلق قائم رکھنا بھی کسی خطرے سے کم نہ تھا۔ لیکن اِس سب کے باوجود اُنھوں نے نہ صرف اپنی تخلیقی زندگی کے آخری ایام تک غزل کے ساتھ اپنا تعلق قائم رکھا بلکہ اپنے ترقی پسند نظریات کو نظم کے ساتھ ساتھ غزل میں بھی بیان کیا۔ دیگر ترقی پسند شعراً کی طرح وہ غزل کو محض تفریحی صنف نہیں سمجھتے تھے بلکہ اُن کے یہاں ترقی پسند اور مارکسی نظریات بڑی سنجیدگی اور کامیابی کے ساتھ غزل میں بھی اظہار پاتے ہیں۔ ''نسخہ ہائے وفا'' میں ۵۵ فی صد نظمیں، ۳۲ فی صد غزلیں اور ۱۲ فی صد قطعات ہیں۔ اُن کے کلام میں غزلیات کا تناسب دیکھتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ وہ اِس بات پر یقین رکھتے تھے کہ فلسفۂ حیات کو نظم کے ساتھ ساتھ غزل میں بھی بیان کیا جا سکتا ہے۔ لیکن اس کے لیے ضروری ہے کہ شاعر پوری فنی ریاضت سے میدانِ شعر میں اُترے۔ وگرنہ اکثر ترقی پسند شعراً نے شاعری کو نعرہ بازی اور سلوگن بنا دیا:

؎ کرے نہ جگ میں الاؤ تو شعر کس مصرف
کرے نہ شہر میں جل تھل تو چشمِ نم کیا ہے(۷۲۲)

انگریزی، فارسی، عربی، اردو اور پنجابی شاعری کے براہِ راست مطالعے؛ غالبؔ و اقبالؔ سے اکتساباتِ تراکیب ولفظیات اور میرؔ و حافظؔ سے تشکیلاتِ اسلوب نے فیضؔ کو تغزل بھی عطا کیا اور غزل کہنے کا سلیقہ بھی۔ اِس تناظر میں ڈاکٹر ابوسعید نورالدین اور ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی آرا بہت قیمتی ہیں:

''فیضؔ نے تغزل کی بدولت اپنے آپ کو ترقی پسندی کی سطحیت سے بچا لیا ہے۔ان کی شاعری میں ایجاز و اختصار، صفائی، سلاست و روانی، ترنم اور تاثیر، ملائمت، شگفتگی و شیرینی، دل رُبائی و دل آسائی، تمام محاسن جو تغزل کے لیے ضروری ہیں، سب موجود ہیں۔'' (۵)

''فیضؔ کا ڈکشن، غالبؔ اور اقبالؔ کے ڈکشن کی توسیع ہے۔فیضؔ کی تمام تر لفظیات فارسی اور کلاسیکی شعری روایت کی لفظیات سے مستعار ہیں، یا پھر اس کا ایک حصہ ہے کہ جو تمام ترقی پسندوں کے تصرف میں رہا ہے جس میں فیض کی اپنی کوئی انفرادیت نہیں، یہ سب باتیں جتنی صحیح ہیں، اتنا ہی یہ بھی صحیح ہے کہ فیض کی شاعری میں کچھ ایسی نرمی اور دل آویزی، کچھ ایسی کشش اور جاذبیت، کچھ ایسا لطف و اثر، کچھ ایسی دردمندی اور دل آسانی اور کچھ ایسی قوتِ شفا ہے، جو اُن کے معاصرین میں کسی کے حصے میں نہیں آئی۔'' (۶)

اقبال کے بعد فیضؔ، نظم و غزل کے کے وہ اہم شاعر ہیں جن کے یہاں نظریاتی سطح پر غزل بھی نظم کے قریب قریب پہنچ جاتی ہے۔اگرچہ خیال، لفظ اور ہیئت اپنے ساتھ لاتا ہے تاہم فیضؔ نے اپنی فنی ریاضت اور فنی وسائل کو بروئے کار لاتے ہوئے غزل میں نظمیہ اور نظم میں غزلیہ فضا پیدا کر کے اپنے اشترا کی نظریات کو مؤثر انداز میں پیش کیا ہے۔

غزلیاتِ فیضؔ کے فنی وسائل کا مطالعہ

فیضؔ نے اپنی کلاسیکی شعری و ادبی تربیت اور ریاضت سے اُردو غزل کی شعریات کے فنی وسائل کو نہایت چابکدستی سے استعمال کرتے ہوئے ترقی پسند نظریات کو بڑی عمدگی سے پیش کیا۔ تغزل کے لیے تمام ضروری و لازمی محاسن کا قرینے سے استعمال اُن کی غزل کو اُن کے معاصرین سے ممتاز کرتا ہے:

؎ اپنی تکمیل کر رہا ہوں میں
ورنہ تجھ سے تو مجھ کو پیار نہیں(۲۶)

؎ اک تری دید چھن گئی مجھ سے
ورنہ دنیا میں کیا نہیں باقی(۵۱)

؎ دونوں جہان تیری محبت میں ہار کے
وہ جا رہا ہے کوئی شبِ غم گزار کے(۶۳)

؎ تری نظر کا گلہ کیا؟ جو ہے گلہ دل کا
تو ہم سے ہے، کہ تمنا زیادہ رکھتے ہیں(۱۷۵)

؎ اُٹھ کر تو آ گئے ہیں تری بزم سے مگر
کچھ دل ہی جانتا ہے کہ کس دل سے آئے ہیں(۲۴۰)

؎ وہ تو وہ ہے، تمھیں ہو جائے گی الفت مجھ سے
اِک نظر تم مرا محبوبِ نظر تو دیکھو(۲۸۰)

؎ کر رہا تھا غمِ جہاں کا حساب
آج تم یاد بے حساب آئے(۱۷۴)

رنگ پیراہن کا، خوشبو زلف لہرانے کا نام
موسمِ گل ہے تمھارے بام پر آنے کا نام(۱۵۱)

فیضؔ کی طبیعت اور سرشت میں جذبۂ دردمندی کوٹ کوٹ کر بھرا ہوا تھا جسے اشراکیت نے مزید جلا بخشی۔ وہ اپنی اِس دردمندی کو ذات سے کائنات، داخلیت سے خارجیت اور انفرادیت سے اجتماعیت کے احساس سے ہم آہنگ کرتے رہے۔ اُنھوں نے سیاسی وسماجی جبر، عدم انصاف ومساوات اور معاشرتی وعصری حسیت کو غنائی اور دھیمے لہجے میں بیان کیا۔ یہ دردمندی اُن کی غزل کو پُر درد اور مؤثر بناتی ہے:

کب ٹھہرے گا درد اے دل! کب رات بسر ہو گی
سنتے تھے کہ وہ آئیں گے، سنتے تھے سحر ہوگی(۳۴۷)

صبا سے کرتے ہیں غربت نصیب ذکرِ وطن
تو چشمِ صبح سے آنسو ابھرنے لگتے ہیں(۱۳۳)

آنکھوں میں درد مندی، ہونٹوں پہ عذر خواہی
جانانہ وار آئی شامِ فراقِ یاراں(۱۸۶)

بھیگی ہے رات فیضؔ غزل ابتدا کرو
وقتِ سرود، درد کا ہنگام ہی تو ہے(۲۵۷)

پڑا ہے درد کا رشتہ، یہ دل غریب سہی
تمھارے نام پہ آئیں غمگسار چلے(۲۶۱)

فیضؔ شاید وہ واحد ترقی پسند غزل گو شاعر ہیں جن کے یہاں ترقی پسند نظریات کا عرفان وادراک مکمل اور واضح انداز میں ملتا ہے۔ وہ کوئے یار سے سوئے دار کا سفر نہایت اعتماد سے طے کرتے ہیں۔ اُن کی شاعری غمِ جاناں سے غمِ دوراں کی طرف بڑھتی ہے لیکن عشق سے انقلاب کی طرف رخ کرتے ہوئے وہ کسی تذبذب کا شکار نظر نہیں آتے کیوں کہ اُنھوں نے شعوری سطح پر ترقی پسند نظریات کو اپنایا۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کے یہاں ترقی پسند نظریات اور رجحانات کا احساس شدت کے ساتھ ملتا ہے:

گلوئے عشق کو دار و رسن پہنچ نہ سکے
تو لوٹ آئے ترے سربلند، کیا کرتے(۱۴۸)

ہے دشت اب بھی دشت، مگر خونِ پا سے فیضؔ
سیراب چند خارِ مغیلاں ہوئے تو ہیں(۱۶۰)

ہم نے جو طرزِ فغاں کی ہے قفس میں ایجاد
فیضؔ گلشن میں وہی طرزِ بیاں ٹھہری ہے(۱۶۵)

ہر اِک قدم اجل تھا، ہر گام زندگی
ہم گھوم پھر کے کوچۂ قاتل سے آئے ہیں(۲۴۰)

فیضؔ کی غزل ''نقشِ فریادی'' سے ''غبارِ ایام'' تک آتے آتے نظریاتی وفنی ہر دو حوالوں سے ارتقائی مراحل طے کرتی ہوئی آگے بڑھتی ہے۔ ''نقشِ فریادی'' کی کل بارہ غزلوں میں فیضؔ، غالبؔ، سوداؔ اور اقبالؔ ایسے بڑے شعرا کے رنگ، آواز اور لہجے کو باہم یکجا کرنے کی تگ ودو میں نظر آتے ہیں۔ یہ غزلیں رومانیت سے مملو ہیں:

حسنِ مرہونِ جوشِ بادۂ ناز
عشق منتِ کشِ فسونِ نیاز(۱۸)

تو ہے اور اِک تغافلِ پیہم
میں ہوں اور انتظارِ بے انداز(۱۹)

اِک فرصتِ گناہ ملی وہ بھی چار دن
دیکھے ہیں ہم نے حوصلے پروردگار کے(۶۳)

''دستِ صبا'' اور ''زنداں نامہ'' کی غزل فیضؔ کی نظریاتی اساس کی سمت متعین کرتی ہے۔ اِس مقام پر اُن کی غزل غمِ ہائے روزگار کو بیان کرتے ہوئے غمِ جاناں کا سہارا لیتی ہے، یوں اُن کی غزل سیاسی وسماجی موضوعات کو بیان کرتے ہوئے بھی بے کیف اور سپاٹ نہیں ہونے پاتی۔ ایک تو اِس لیے کہ وہ غالبؔ و اقبالؔ کے مفرس اور مشکل پسندی کے اثر سے باہر نکل آئے اور دوسرا اُنھوں نے اپنے مخصوص الفاظ و علائم سے اپنا مخصوص نظامِ شعر وضع کرلیا۔ جس سے اُن کے خیالات ونظریات اور جذبات و احساسات نے تغزل کے پیرائے میں اظہار کرنا سیکھ لیا۔ چوں کہ اُن کی ادبی تہذیب وتربیت کلاسیکی انداز میں ہوئی تھی اِس لیے وہ گھمبیر سیاسی وسماجی مسائل کو بھی استعارات وتشبیہات سے بڑے دھیمے اور کومل انداز میں بیان کرنے پر قادر نظر آتے ہیں:

صبا نے پھر درِ زنداں پہ آ کے دی دستک

سحر قریب ہے، دل سے کہو نہ گھبرائے(۱۳۵)

؎ستم کی رسمیں بہت تھیں لیکن، نہ تھی تری انجمن سے پہلے
سزا، خطائے نظر سے پہلے، عتاب جرمِ سخن سے پہلے(۲۴۳)

؎جس دھج سے کوئی مقتل میں گیا، وہ شان سلامت رہتی ہے
یہ جان تو آنی جانی ہے، اِس جاں کی تو کوئی بات نہیں(۲۵۹)

؎گلوں میں رنگ بھرے بادِ نوبہار چلے
چلے بھی آؤ کہ گلشن کا کاروبار چلے(۲۶۴)

فیضؔ نے اکثر ترقی پسند غزل گوشاعروں کے برعکس اشتراکی اور سیاسی نظریات کو استعارے کی زبان میں نہایت سلیقے اور قرینے سے پیش کیا۔ جس سے اُن کا لہجہ دھیمار ہتا ہے اور اُن کی غزل نعرہ اور سلوگن بننے کے بجائے شاعری ہی رہتی ہے۔ اُن کی شاعری اپنے کلاسیکی مزاج اور دھیمے سروں کی وجہ سے وہ تاثر قائم کرنے میں کامیاب ہوتی ہے جو ترقی پسند تحریک کا منشاء و مقصد تھا:

؎پہلے بھی خزاں میں باغ اُجڑے پر یوں نہیں جیسے اب کے برس
سارے بوٹے پتا پتا روش روش برباد ہوئے(۲۶۷)

؎ہم اہلِ قفس تنہا بھی نہیں، ہرروز نسیمِ صبحِ وطن
یادوں سے معطر آتی ہے، اشکوں سے منور جاتی ہے

؎چمن پہ غارتِ گلچیں سے جانے کیا گزری
قفس سے آج صبا بے قرار گزری ہے(۱۳۲)

؎صبا نے پھر درِ زنداں پہ آ کے دی دستک
سحر قریب ہے، دل سے کہو نہ گھبرائے(۱۳۵)

؎مقام، فیضؔ کوئی راہ میں جچا ہی نہیں
جو کوئے یار سے نکلے تو سوئے دار چلے(۲۶۵)

؎نہ رہا جنونِ رخِ وفا، یہ رسن یہ دار کرو گے کیا
جنھیں جرمِ عشق پہ ناز تھا وہ گناہ گار چلے گئے(۳۴۵)

فیضؔ کے یہاں کلاسیکی علامات، نئی معنویت کا اظہاریہ ہیں۔ وہ رسومیاتی الفاظ کی بنیاد پر جدید فکر کی عمارت تعمیر کرتے ہیں یوں اُن کے پاؤں کلاسیکی زمین میں مضبوطی سے گڑھے رہتے ہیں۔ اپنی مخصوص شعری وتہذیبی تربیت اوررومانی لفظیات وتراکیب سے اُن کی غزل ذہن ودل کو آسودگی اور راحت بخشتی ہے۔ اُن کی غزل میں پیش کردہ سیاسی وسماجی افکار انفرادی وذاتی ہونے کے بجائے اجتماعی احساس کے حامل ہیں۔ دراصل اُن کے نظریات وافکار کا انحصار، دارومدار اور بنیاد اُن کی قوتِ متخیلہ پر ہے جو اُن کی شاعری کو اوّل درجے کی شاعری کے منصب پر فائز کرتی ہے:

کبھی تو صبح ترے کنجِ لب سے ہو آغاز
کبھی تو شب سرِ کاکل سے مشکبار چلے(۲۶۴)

جو ہم پہ گزری سو گزری مگر شبِ ہجراں
ہمارے اشک تری عاقبت سنوار چلے(۲۶۵)

مقام، فیضؔ کوئی راہ میں جچا ہی نہیں
جو کوئے یا سے نکلے تو سوئے دار چلے(۲۶۵)

جو چل سکو تو چلو کہ راہِ وفا بہت مختصر ہوئی ہے
مقام ہے اب نہ کوئی منزل، فرازِ دارورسن سے پہلے(۲۴۳)

فیضؔ نے کلاسیکی روایات کے حامل الفاظ سے عصری وسماجی اور سیاسی ومعاشرتی نوعیت کی ایسی تراکیب وضع کیں جو اشترا کی نظریات کو اِس دانش مندی اور ہوش مندی سے ادا کرتی ہیں کہ اُن کی غزل سننے اور پڑھنے والوں کو اپنے تجربات ومشاہدات میں شریک ہونے کے مواقع فراہم کرتی ہے، کیوں کہ اُن کی غزل خارجی وسیاسی موضوعات کو بھی داخلی جذبات واحساسات کی طرح پیش کرکے بڑی حد تک شاعری ہی رہتی ہے۔ جب غزل کو کسی نظریے کی تبلیغ کا ذریعہ بنایا جائے تو وہ عام طور پر تنوع اور تہ داری سے عاری ہوکر یک رخی شاعری کی شکل اختیار کر لیتی ہے لیکن فیضؔ کے معاملے میں ایسا نہیں کہا جاسکتا ہے۔ اُن کی غزل متنوع اور پہلوداری کی صفت سے متصف ہے۔ ڈاکٹر محمد علی صدیقی رقم طراز ہیں:

"فیضؔ کا بنیادی کمال یہ ہے کہ اُنھوں نے اکہرے مفاہیم کے تلازموں کو نئے تصورات دیے۔ روایتی تلازمے (Allegories) اور استعارے صرف اسی فنکار کے یہاں تہ دار ہو پاتے ہیں جو قدیم اور جدید کے خانوں

میں منقسم نہ ہو پایا ہو۔ وہ اپنے جدید میں تمام تر صحت مند قدیم کا دلدادہ ہو اور اپنے قدیم میں تمام تر ممکنہ جدید کا وکیل ہو۔ فیضؔ نے ارنسٹ فشر (Ernst Fisher) کی طرح اپنی شعری لغت کو اپنے وقت کی نظریاتی حدود سے ماورا کرلیا ہے۔ فیضؔ کی شاعری اپنے عہد کی ایک طاقت ور فکر کی عکاس ہے اور یہ عجیب بات ہے کہ آزادی کے بعد شاعری میں وہ بتدریج زیادہ سیاسی لب و لہجہ اختیار کرتے ہوئے ملتے ہیں، جس کی ایک وجہ تو یہی ہے کہ آزادی اُن کے لیے آزادی موہوم نکلی۔''(۷)

فیضؔ نے ایسے الفاظ و تلازمات کو جو اکہری معنویت کے حامل تھے اُنھیں اپنی جدید فکر سے تہ داری عطا کی۔ یہی وجہ ہے کہ سیاسی لب و لہجہ بھی اُن کی غزل کی شعریت کو ماند نہیں کر پاتا۔ وہ ثقیل لفظوں کو بھی نہایت قرینے سے استعمال کر کے لطف پیدا کرتے ہیں:

؎ وہ بتوں نے ڈالے ہیں وسوسے کہ دلوں سے خوفِ خدا گیا
وہ پڑی ہیں روز قیامتیں کہ خیالِ روزِ جزا گیا(۱۷۶)

؎ یا خوف سے گزریں یا جاں سے گزر جائیں
مرنا ہے یا جینا ہے اک بار ٹھہر جائے(۱۷۹)

؎ جس دھجی کو گلیوں میں لیے پھرتے ہیں طفلاں
یہ میرا گریباں ہے کہ لشکر کا علم ہے(۲۰۵)

؎ واعظ سے رہ و رسم رہی، رند سے صحبت
فرق ان میں کوئی اتنا زیادہ تو نہیں تھا(۲۰۲)

؎ غمِ جہاں ہو، رُخِ یار ہو کہ دستِ عدو
سلوک جس سے کیا ہم نے عاشقانہ کیا(۵۵۳)

؎ بجھا جو روزنِ زنداں تو دل یہ سمجھا ہے
کہ تیری مانگ ستاروں سے بھر گئی ہو گی

؎ ہم اہلِ قفس تنہا بھی نہیں، ہرروز نسیمِ صبحِ وطن

یادوں سے معطر آتی ہے، اشکوں سے منور جاتی ہے

''نقشِ فریادی'' کی غزل میں فارسی تراکیب کی بہتات اور پھر فیضؔ کے تمام مجموعہ ہائے کلام کے نام، بشمول اُن کے کلیات کے، غالبؔ کی تراکیب رکھنے سے یہ بات تو پایۂ ثبوت کو پہنچتی ہے کہ وہ غالبؔ سے بہت زیادہ متاثر تھے۔ اُن کے پہلے مجموعہ کی غزلوں میں تو پورے کے پورے مصرعے یا ٹکڑے غالبؔ کے تتبع میں کہے گئے معلوم ہوتے ہیں، لیکن اُنھوں نے جگالی کرنے کے بجائے اپنی تراکیب وضع کیں جن سے اُن کی فکر بطریقِ احسن اظہار پاتی ہے۔ دیگر ترقی پسند شعرا کے برعکس ترقی پسند نظریات کو تغزل اور دھیمے انداز میں پیش کرنے کے لیے فیضؔ کی تراکیب کو ڈاکٹر انور سدید اُن کی منفرد عطا قرار دیتے ہیں:

> ''فیضؔ کی منفرد عطا یہ ہے کہ اُنھوں نے لفظ کے گرد نیا احساسی دائرہ مرتب کیا اور اسے سیاست آشنا بنا دیا۔ ترقی پسند شعرا کے ہاں سرخ سویرا، حریری پرچم، کاغذی ملبوس اور گلنار ہاتھ وغیرہ اِس کثرت سے استعمال ہوئے ہیں کہ ان کی شعریت ہی زائل ہوگئی ہے۔ فیضؔ نے نہ صرف نئے استعارے تخلیق کیے بلکہ قدیم شعرا کے مستعمل الفاظ کو بھی نئی تابندگی عطا کی اور ایسی تراکیب وضع کیں جن پر ساختۂ فیضؔ کی مہر ثبت ہے۔(۸):

ے حسن مرہونِ جوشِ بادۂ ناز
عشق منت کشِ فسونِ نیاز (۱۸)

ے یہ عہدِ ترکِ محبت ہے کس لیے آخر
سکونِ قلب اِدھر بھی نہیں، اُدھر بھی نہیں (۶۷)

ے پھر لوٹا ہے خورشیدِ جہاں تاب سفر سے
پھر نورِ سحر دست و گریباں ہے سحر سے (۸۳)

ے گرانیِ شبِ ہجراں دو چند کیا کرتے
علاجِ درد ترے درد مند کیا کرتے (۱۴۷)

ے یادِ غزالِ چشماں، ذکرِ سمن عذاراں
جب چاہا کر لیا ہے کنجِ قفس بہاراں (۱۸۶)

قرضِ نگاہِ یار ادا کر چکے ہیں ہم
سب کچھ نثارِ راہِ وفا کر چکے ہیں ہم(۱۸۸)

نہیں جاتی متاعِ لعل و گوہر کی گراں تابی
متاعِ غیرت و ایماں کی ارزانی نہیں جاتی(۸۷)

فیضؔ نے اُردو غزل کی مخصوص لفظیات اور موضوعات کو اپنے ترقی پسند نظریات کی پیش کش کے لیے اُنھیں اِس انداز میں برتا کہ وہ تروتازہ لگتے ہیں۔ فیضؔ نے خمریات کے تلازمات اور شیخ و محتسب سے چھیڑ چھاڑ کو بھی اپنے ترقی پسند نظریات کے تناظر میں پیش کیا ہے:

ویراں ہے میکدہ، خم و ساغر اداس ہیں
تم کیا گئے کہ روٹھ گئے دن بہار کے(۶۳)

ہوئی ہے حضرتِ ناصح سے گفتگو جس شب
وہ شب ضرور سرِ کوئے یار گزری ہے(۱۳۲)

جگہ جگہ پہ تھے ناصح تو کو بہ کو دلبر
اِنھیں پسند، اُنھیں ناپسند کیا کرتے (۱۴۷)

فقیہہِ شہر سے مے کا جواز کیا پوچھیں
کہ چاندنی کو بھی حضرت حرام کہتے ہیں(۱۵۰)

کچھ محتسبوں کی خلوت میں، کچھ واعظ کے گھر جاتی ہے
ہم بادہ کشوں کے حصے کی، اب جام میں کمتر آتی ہے(۲۷۰)

واعظ ہے نہ زاہد ہے، ناصح ہے نہ قاتل ہے
اب شہر میں یاروں کی کس طرح بسر ہوگی(۳۴۷)

واعظ ہے نہ زاہد ہے، ناصح ہے قاتل ہے
اب شہر میں یاروں کی کس طرح بسر ہو گی(۳۴۷)

مقتل کی لفظیات اور موضوعات کی پیش کش سے انسانی حقوق کی جدوجہد میں فیضؔ اپنی جان تک کی پروا نہیں کرتے۔ وہ ایک خاص شان سے مقتل کی طرف جاتے ہیں کیوں کہ وہ جانتے ہیں:

؎ جس دھج سے کوئی مقتل میں گیا وہ شان سلامت رہتی ہے
یہ جان تو آنی جانی ہے، اِس جان کی کوئی بات نہیں(۲۵۹)

؎ ہاں، جاں کے زیاں کی ہم کو بھی تشویش ہے لیکن کیا کیجے
ہر رہ جو اُدھر کو جاتی ہے،مقتل سے گزر کر جاتی ہے(۲۷۱)

؎ سرفروشی کے انداز بدلے گئے، دعوتِ قتل پر مقتلِ شہر میں
ڈال کر کوئی گردن میں طوق آ گیا، لاد کر کوئی کاندھے پہ دار آ گیا(۳۵۴)

؎ خونِ عشاق سے جام بھرنے لگے، دل سلگنے لگے، داغ جلنے لگے
محفلِ درد پھر رنگ پر آ گئے، پھر شبِ آرزو پر نکھار آ گیا(۳۵۴)

؎ کرو کج جبیں پہ سرِ کفن مرے قاتلوں کو گماں نہ ہو
کہ غرورِ عشق کا بانکپن پسِ مرگ ہم نے بھلا دیا(۳۶۰)

؎ مرے چارہ گر کو نوید ہو صفِ دشمناں کو خبر کرو
جو وہ قرض رکھتے تھے جان پر وہ حساب آج چکا دیا(۲۶۰)

دارورسن،ظلم وجور،غلامی کے جبر،آزادی کی آرزو،امن کے خواب،طبقاتی نظامِ زندگی کے خلاف جارحانہ انداز،عدم مساوات ورواداری،افلاس،مقتل،محتسب ایسی کئی ایک رسومیاتی لفظیات جو اپنی دل کشی،تازگی اور لطافت کھو چکی ہیں،فیضؔ نے انھیں دوبارہ زندہ کیا اور تازگی وشگفتگی عطا کی۔اُنھوں نے غزل کو صراحت کے بجائے ایمائیت عطا کی اور یوں فیضؔ کی غزل فنی احترام کی حامل ٹھہرتی ہے۔فیضؔ کی غزل پڑھنے والوں کو مسحور اور سننے والوں کو مخمور کر دیتی ہے۔ڈاکٹر ارشد محمود ناشادؔ،کلامِ فیضؔ کی سحر انگیزی کے حوالے سے بات کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ’’فیضؔ کے کلام کی سحر انگیزی کا دارومدار اُن کے غنائی طرزِ احساس پر ہے۔اُن کی غزلوں کا صوتی آہنگ دھیما اور خوش آیند ہے۔لفظوں کے دروبست،طویل مصوتوں کے کثیر استعمال،تکرارِ الفاظ اور خوش آہنگ بحروں نے اُن کے کلام کو نغمگیت اور موسیقیت کی تاثیر سے مالا مال کیا ہے۔‘‘(۹)

؎ کرے کوئی تیغ کا نظارہ، اب اُن کو یہ بھی نہیں گوارا
بضد ہے قاتل کہ جانِ بسمل فگار ہو جسم و تن سے پہلے(۲۴۴)

؎ بیداد گروں کی بستی ہے یاں داد کہاں خیرات کہاں
سر پھوڑتی پھرتی ہے ناداں فریاد جو در در جاتی ہے(۲۷۰)

؎ نہ رہا جنونِ رخِ وفا، یہ رسن یہ دار کرو گے کیا
جنھیں جرمِ عشق پہ ناز تھا وہ گناہ گار چلے گئے(۳۴۵)

فیضؔ نے اپنی جلاوطنی کے زمانے میں جو اشعار کہے وہ اپنے اندر ایک عجیب طرح کا درد اور کرب لیے ہوئے ہیں۔ وہ نگارِ وطن کی فرقت میں عجیب دل گرفتہ نظر آتے ہیں، اُن کے یہاں نگارِ وطن میرؔ کی دلی کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے:

؎ اِدھر تقاضے ہیں مصلحت کے، اُدھر تقاضائے دردِ دل ہے
زباں سنبھالیں کہ دل سنبھالیں، اسیر ذکرِ وطن سے پہلے(۲۴۴)

؎ شامِ فراق، اب نہ پوچھ، آئی اور آکے ٹل گئی
دل تھا کہ پھر بہل گیا، جاں تھی کہ پھر سنبھل گئی(۲۴۵)

؎ بزمِ خیال میں ترے حسن کی شمع جل گئی
درد کا چاند بجھ گیا، ہجر کی رات ڈھل گئی(۲۴۵)

؎ ہم اہلِ قفس تنہا بھی نہیں، ہر روز نسیمِ صبحِ وطن
یادوں سے معطر آتی ہے، اشکوں سے منور جاتی ہے(۲۷۱)

سہلِ ممتنع سادگی وحُسنِ بیان کی اُس خوبی کا نام ہے کہ جس کو دیکھ کر ایسا لگے کہ یہ بات تو میرے دل میں بھی تھی اور ایسا تو میں بھی لکھ سکتا ہوں۔ مگر کوشش کے باوجود ویسا نہ لکھا جا سکے۔ فیضؔ نے سہلِ ممتنع جیسے فنی وسیلے کو بہت عمدگی سے استعمال کیا ہے:

؎ ہر حقیقت مجاز ہو جائے
کافروں کی نماز ہو جائے(۲۹)

؎ نصیب آزمانے کے دن آ رہے ہیں
قریب اُن کے آنے کے دن آ رہے ہیں(۹۵)

؎ چاند تارے اِدھر نہیں آتے
ورنہ زنداں مِں آسماں ہے وہی(۲۵۴)

شیخ صاحب سے رسم و راہ نہ کی
شکر ہے زندگی تباہ نہ کی(۲۳۵)

اور کیا دیکھنے کو باقی ہے
آپ سے دل لگا کے دیکھ لیا(۷۲)

بعض ناقدین فیضؔ کی غزل کو محدود دائرے اور بعض اُنھیں محض چند الفاظ وتلازمات کو نئے معنی عطا کرنے والا غزل گو قرار دیتے ہیں۔ کچھ کے نزدیک مزاجاً ایک انقلابی اور ترقی پسند ہونے کی وجہ سے اُنھوں نے رومانی لفظوں کو سیاسی معانی پہنائے جس سے اُن کی غزل میں تغزل، دردمندی اور رومانی فضا پیدا ہوگئی۔ یہ وہ خوبیاں ہیں جو اُنھیں نظریاتی وسیاسی موضوعات کو شعر کے قالب میں سلیقے سے ڈھالنے میں مددگار رہوتی ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی، فیضؔ کی غزل کے حقیقی محاسن بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ’’فیضؔ کا کمال یہ ہے کہ اُنھوں نے کلاسیکی اصطلاحوں اور تصورات کی اہمیت کو نہ صرف محسوس کیا بلکہ اُنھوں نے رسومیاتی الفاظ کو دل کشی اور تازگی بھی بخشی جس سے اُن کی غزل دیگر ترقی پسند شعرأ کی بہ نسبت تمکنت اور کیفیت حامل ہے۔ کیوں کہ فیضؔ نے غزل میں کلاسیکی رنگ کو جس طرح زندہ کیا ہے وہ ہماری شاعری کا ایک روشن باب ہے۔اُن کی غزل میں اُردو غزل کی وہ تہذیب بول رہی ہے جس میں مضمون آفرینی اور کیفیت کا عمل دخل تھا۔‘‘(۱۰)

غزلیاتِ فیضؔ میں فنی تسامحات:

اُردو میں ’ شکستِ ناروا‘ کے عیب کی نشاندہی کرنے کا سہرا حسرتؔ موہانی کے سر ہے۔اُن کے نزدیک فارسی اور اُردو کی شاعری میں بحریں مروج ہیں اِن میں سے بعض کی خصوصیت یہ ہے کہ پڑھنے میں ہر مصرعے کے دو ٹکڑے ہو جایا کرتے ہیں ایسے تمام اشعار میں اگر مصرعوں کے ٹکڑے علاحدہ علاحدہ نہ ہو سکیں بلکہ ایسا ہو کہ کسی لفظ یا فقرے کا ایک حصہ ایک ٹکڑے میں اور دوسرا حصہ دوسرے ٹکڑے میں لازمی طور پر آتا ہو تو یہ بات یقیناً معیوب سمجھی جائے گی اور شاعر کی کمزوری پر دلالت کرے گی۔شکست ناروا اِسی عیب کا نام ہے(۱۱)۔فیضؔ کے یہاں ’’شکستِ ناروا‘‘ کا عیب موجود ہے:

؎ کبھی کبھی یاد میں ابھرتے ہیں نقشِ ماضی مٹے مٹے سے
وہ آزمائش دل و نظر کی، وہ قربتیں سی، وہ فاصلے سے(۱۱۰)

کبھی کبھی آرزو کے صحرا میں، آ کے رکتے ہیں قافلے سے
وہ ساری باتیں لگاؤ کی سی، وہ سارے عنواں وصال کے سے(۱۱۰)

؎ نگاہ و دل کو قرار کیسا، نشاط و غم میں کمی کہاں کی
وہ جب ملے ہیں تو اُن کو ہر با(بار) رکی ہے الفت نئے سرے سے(۱۱۰)

؎ نہیں رہی اب جنوں کی زنجی (زنجیر) رپر وہ پہلی اجارہ داری
گرفت کرتے ہیں کرنے والے خرد پہ دیوانہ پن سے پہلے(۲۳۹)

اساتذۂ فن، تکرارِ ردیف یا تقابلِ ردیفین کو بھی عیب گردانتے ہیں۔ بعض اوقات شعر کے پہلے مصرع میں ردیف تو موجود ہوتی ہے لیکن قافیہ نہیں ہوتا۔ حالانکہ شعر کے لیے قافیہ ضروری ہے، ردیف نہیں۔ تکرارِ ردیف یا تقابلِ ردیفین یا توارُدِ ردیف کا عیب، پڑھنے اور سننے دونوں صورتوں میں ناگوار گزرتے ہیں:

؎ اب جنوں حد سے بڑھ چلا ہے
اب طبیعت بہل چلی ہے(۲۴۹)

غزلیاتِ فیضؔ کا عروضی مطالعہ:

فیضؔ کے کلام کا عروضی مطالعہ کرتے ہوئے خوش گوار احساس ہوتا ہے کہ اُنھوں نے اپنی ۹۶ غزلیات ☆، دس (۱۰) بحروں کے تیئیس (۲۳) مروجہ اوزان میں کہی ہیں۔ اُنھوں نے سب سے زیادہ بیس (۲۰) غزلیں بحرِ رمل کے چار اوزان میں کہی ہیں۔ بحرِ خفیف کے دو (۲) اوزان میں ٹھارہ (۱۸) غزلیں، بحرِ مجتث کے ایک وزن میں سترا (۱۷) غزلیں، بحرِ ہزج کے پانچ (۵) اوزان میں تیرہ (۱۳) غزلیں، بحرِ مضارع میں سات (۷)، بحرِ کامل میں چھے (۶)، بحرِ متدارک اور بحرِ متقارب کے تین تین (۳،۳) اوزان میں پانچ پانچ (۵،۵) غزلیں، بحرِ جمیل کے دو (۲) اوزان میں چار (۴) غزلیں اور بحرِ رجز میں صرف ایک غزل کہی ہے۔ (۱۲)

حواشی و حوالہ جات

۱۔ فیض احمد فیضؔ، ''نسخہ ہائے وفا'' (کلیات)'' دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۲ء۔ 'نسخہ ہائے وفا'' میں اُن کا کل سرمایۂ شعری اِن آٹھ مجموعہ ہائے کلام پر مشتمل ہے: نقشِ فریادی (۱۵ غزلیات)، دستِ صبا (۱۶ غزلیات)، زنداں نامہ (۱۶ غزلیات)، دستِ تہِ سنگ (۱۳ غزلیات)، سرِ وادیِ سینا (۶ غزلیات)، شامِ شہرِ یاراں (۱۰ غزلیات)، مرے دل مرے مسافر (۹ غزلیات)، غبارِ ایّام (۹ غزلیات)۔ یوں اُن کی غزلوں کی کل تعداد ۹۴ ہے۔

۲۔ میں یہ بات وثوق سے کہ سکتا ہوں کہ یہ دونوں (نظم و نعت) اُنھوں نے ۱۹۸۴ء سے پہلے لکھیں ہوں گی کیوں کہ اِن دونوں کے نیچے تاریخ کا اندراج نہیں۔

۳۔ یہ مکمل غزل ''مرے دل مرے مسافر'' میں شامل ہے جب کہ اِس غزل کے پہلے دو اور چوتھا شعر 'اشعار' کے عنوان سے 'شامِ شہرِ یاراں'' (ص ۵۶۰) میں بھی شامل ہیں۔

۴۔ ''فیض احمد فیضؔ: سوانحی خاکہ''، مرتبہ: راشد حمید، ڈاکٹر، مشمولہ: ''ادبیات۔ بیادِ فیض احمد فیضؔ''، اسلام آباد، شمارہ ۸۲، ۲۰۰۹ء، ص ۳۱۰۔

۵۔ تاریخِ ادبیاتِ اُردو (حصہ دوم۔ اُردو نظم)؛ مغربی پاکستان اُردو اکیڈمی، لاہور، ۱۹۹۷ء، ص ۱۰۵۷۔

۶۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، مضمون: ''فیضؔ کا جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام''، مشمولہ: ''ادبیات۔ بیادِ فیض احمد فیضؔ''، اسلام آباد، شمارہ ۸۲، ۲۰۰۹ء، ص ۴۴۔

۷۔ محمد علی صدیقی، ڈاکٹر، مضمون: ''فیض احمد فیضؔ اور روایتی شعر زبان''، مشمولہ: ''ادبیات۔ بیادِ فیض احمد فیضؔ''، اسلام آباد، شمارہ ۸۲، ۲۰۰۹ء، ص ۱۳۰۔

۸۔ انور سدید، ڈاکٹر، ''اُردو ادب کی تحریکیں''، انجمن ترقیِ اُردو پاکستان، کراچی، ۱۹۹۱ء، ص ۵۳۱۔

۹۔ ارشد محمود ناشاد، ڈاکٹر، ''اُردو غزل کا تکنیکی، ہیئتی اور عروضی سفر''، مجلسِ ترقیِ ادب، لاہور، ص ۲۰۳۔

۱۰۔ شمس الرحمٰن فاروقی، مضمون: ''فیضؔ اور کلاسیکی غزل''، مشمولہ: ''ادبیات۔ بیادِ فیض احمد فیضؔ''، اسلام آباد، شمارہ ۸۲، ۲۰۰۹ء، ص ۴۲۔

۱۱۔ حسرت موہانی، نکاتِ سخن، غضنفر اکیڈمی، کراچی، ۱۹۸۷ء، ص ۱۷۴

☆۔ تری اُمید، ترا انتظار جب سے ہے (ص۔ ۲۹۳)۔ یہ غزل 'دستِ تہِ سنگ' کے صفحہ نمبر ۵۷ پر بھی بغیر کسی ترمیم کے موجود ہے، لیکن 'زنداں نامہ' میں 'لاہور مارچ ۵۷ء جب کہ 'دستِ تہِ سنگ' میں 'بمبئی ۱۹۵۷ء' درج ہے۔ فیض کے کلیات میں غزلیات کے ساتھ ساتھ میں نے غزلیہ اشعار کا بھی عروضی جائزہ لیا ہے۔ یوں کل ملا کر ۹۶ ہیں۔

۱۲۔ غزلیاتِ فیضؔ کا تفصیلی عروضی مطالعہ ضمیمہ نمبر ۲ میں ملاحظہ ہو۔

بابِ ہشتم

ناصؔر کاظمی کی غزل : فنی وسائل کا مطالعہ

الف۔ ناصؔر کی غزل۔ تاریخی وتہذیبی منظر نامہ
ب۔ مصورانہ شعری اسلوب اور محاکات نگاری
ج۔ تراکیبِ ناصؔر۔ جمالیاتی وحسیاتی شعور کی عکاس
د۔ فنی وعروضی تجزیہ

ناصؔر کاظمی

(۱۹۲۵ء۔۱۹۷۲ء)

سیّد ناصر رضا کاظمی، ناصؔر کاظمی کا عہد، بظاہر نظم کی حکمرانی کا عہد ہے۔ ترقی پسند تحریک اور حلقہ اربابِ ذوق سے فکری تعلق رکھنے والے شعرأ بالترتیب فکر و خیال کے تفوق کے باوصف غزل کو متروک صنفِ سخن قرار دیتے ہوئے پورے انہاک کے ساتھ نظم گوئی کی طرف متوجہ ہوئے۔ یہاں تک کہ مذکورہ تحاریک سے وابستہ شعرأ، ایسے شعرأ کو جو نظم گوئی کے ساتھ ساتھ غزل بھی کہتے تھے، صفِ منافقین میں شمار کرتے تھے۔ مذکورہ تحاریک کے عین عروج کے زمانے میں یعنی ۱۹۴۷ء کے بعد جو شعرأ آسمانِ غزل پر جگمگائے اُن میں ناصر کاظمی نمایاں ہیں۔

لکھنوی اور دہلوی شعرأ نے جہاں غزل میں اجتہاد کر کے کسی حد تک ناقدینِ غزل کا منہ بند کر دیا وہاں نظم گو شعرأ نے بھی چشمۂ غزل سے سیراب ہونے کا سلسلہ جاری و ساری رکھا۔ تاہم ناصؔر کا شمار ایسے شعرأ میں ہوتا ہے جنھوں نے میرؔ سے انیسؔ اور پھر فراقؔ تک سبھی اساتذۂ فن سے فیض حاصل کیا۔ اُنھوں نے غزل کی تہذیبی اقدار اور تخلیقی رچاؤ کو فن کے سانچے میں ڈھال کر اُسے ایک ایسا پُر اثر نغمہ بنا دیا جو سننے والے کے دل کے تاروں کو پر خلوص انداز میں چھیڑتا ہے۔

''کلیاتِ ناصؔر''(۱) پانچ مجموعوں ''برگِ نے (۸۲ غزلیں)''، ''دیوان (۹۹ غزلیں)''، ''پہلی بارش' (۲۴ غزلیں)''، ''نشاط (۴۵ نظمیں)''، ''سُر کی چھایا (کتھا)'' اور اُن کے غیر مطبوعہ کلام (۱۲ غزلیں)' پر مشتمل ہے۔ جن میں اُن کی غزلوں کی تعداد کل ملا کر ۲۱۷ بنتی ہے۔

وہ ایک حد تک حلقۂ اربابِ ذوق سے وابستہ ہونے کے باوجود حلقہ کی آئیڈیالوجی سے اتفاق نہیں کرتے تھے کیوں کہ وہ ادب میں آئیڈیالوجی کے مخالف تھے۔ اِسی لیے اکثر ناقدین اُنھیں ''ادب برائے ادب'' کے نظریہ کا حامل شاعر قرار دیتے ہیں جب کہ احمد ندیم قاسمی ایسی رائے کو ناصؔر پر ایک تہمت قرار دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ ہر

تخلیق کار کی ایک آئیڈیالوجی ہوتی ہے۔ وہ زندگی اور انسان کے حوالے سے ناصؔر کے غیر مبہم نقطۂ نظر کو ناصؔر کی آئیڈیالوجی قرار دیتے ہوئے رقمطراز ہیں:

''فنی اسلوب محض خاص لفظوں، خاص استعاروں یا خاص علامتوں ہی سے صورت پذیر نہیں ہوتا۔ حالات و واقعات کے سلسلے میں فنکار کا ذاتی ردِعمل، ان کے حالات سے متعلق اس کا ذاتی رویہ، اس کا فکر اور اس کا زاویۂ نگاہ بھی اس کے انفرادی اسلوب کی تشکیل کے لازمی عناصر ہیں اور ناصؔر کی غزل اس کے ہمعصروں سے الگ اسی لیے پہچانی جاتی ہے کہ اس غزل پر ناصؔر کی آئیڈیالوجی کی چھاپ ہے۔''(۲)

ناصؔر کی ذاتی زندگی کے حالات اور پھر ان حالات کے تناظر میں اُن کے اسلوب کی تشکیل اُنھیں ایک ایسے غزل گو کے طور پر ہمارے سامنے لاتی ہے کہ اُن کی غزل بیسویں صدی کے شعراً کے ہجوم میں اپنی الگ، جداگانہ اور منفرد پہچان رکھتی ہے:

؎ پاس کی چھاؤں میں سونے والے
جاگ اور شورِ درا غور سے سن (ب۔۱۰۸)

؎ بہت ہی سادہ ہے تو اور زمانہ ہے عیّار
خدا کرے کہ تجھے شہر کی ہوا نہ لگے (ب۔۱۵۹)

؎ یوں ترے دھیان سے لرزتا ہوں
جیسے پتے ہوا سے ڈر جائیں (د۔۳۵)

؎ کہیں ملا تو کسی دن منا ہی لیں گے اُسے
وہ زود رنج سہی پھر بھی یار اپنا ہے (د۔۶۶)

؎ یوں نہ گزرے گی شبِ غم ناصؔر
اُس کی آنکھوں کی کہانی چھیڑو (غ۔۱۱)

ناصؔر کے حوالے سے ایک بات جو مختلف ناقدین کے یہاں تواتر سے ملتی ہے وہ یہ ہے کہ ناصؔر محدود موضوعات اور محدود شعری تجربات کا حامل ایک محدود شاعر ہے۔ لیکن ناصؔر کی شاعری کا بہ نظرِ غائر مطالعہ کرنے والے

جانتے ہیں کہ یہ رائے یا perception محض کسی ادبی غلط فہمی یا تنقیدی تسامح کی وجہ سے عام ہوئی ہے۔ اِس تناظر میں احمد ندیمؔ قاسمی کی درج ذیل رائے، کافی وزنی معلوم ہوتی ہے:

''حق بات یہ ہے کہ ناصرؔ محدود شاعر نہیں ہے، وہ متنوع موضوعات کا شاعر ہے اور زندگی کے حسن کے سیکڑوں پہلوؤں اور اس کی رنگا رنگی کا شاعر ہے اور اس کے حسن اور اس رنگا رنگی کو سب کے لیے عام کر دینے کی امنگ رکھنے والا شاعر ہے۔ ناصرؔ کی اس خصوصیت کو گرفت میں لانے کے لیے اس کے قاری کو اپنے ذاتی تعصّبات اور اپنے مزاج کے عجز سے ذرا سا اونچا ہو کر شاعر کے الفاظ کی روح کی بلندیوں تک پہنچنا پڑے گا اور یہی وہ کام ہے جسے کرنے پر ناصرؔ کے پیشہ ور مداح ابھی تیار نہیں ہو پائے اور یوں وہ ناصرؔ کی مسلسل حق تلفی کا ارتکاب کیے جا رہے ہیں۔''(۳)

ناصرؔ کی غزل میں زندگی کا حسن پوری آب و تاب کے ساتھ جلوہ افروز ہوتا ہے۔ اُن کی غزل میں متنوع موضوعات اور بوقلمونی اُنھیں ترفع عطا کرتے ہیں:

ع کچھ اپنا ہوش تھا نہ تمھارا خیال تھا
یوں بھی گزر گئی شبِ فرقت کبھی کبھی (ب۔۱۸)

ع اے منتظرِ طلوعِ فردا
بدلے گا جہانِ مرغ و ماہی (ب۔۲۳)

ع بدلتا وقت یہ کہتا ہے ہر گھڑی ناصرؔ
کہ یادگار ہے یہ وقت انقلابوں میں (د۔۱۴۳)

ع چند گھرانوں نے مل جل کر
کتنے گھروں کا حق چھینا ہے (د۔۱۳۱)

ع شہر خلقِ خدا سے بیگانہ
کارواں، میرِ کارواں سے دور (ب۔۱۲۷)

ناصرؔ کلاسیکی روایت اور مشرقی شعریات کے امین تھے اس لیے وہ عصری تغیرات کے مخالف تھے۔ لیکن

اپنے مزاج کے لحاظ سے وہ جدید غزل کے اُن شعرا میں شمار ہوتے ہیں جن کے دم قدم سے جدید اُردو غزل ظہور پذیر ہوئی۔ ناصؔر کا زمانہ اور شعری فضا اگرچہ غزل کے لیے ساز گار نہ تھی، کیوں کہ وہ نظم کا دور تھا اور نظمیہ ماحول میں غزل کہنا یقیناً کوئی آسان کام نہ تھا لیکن ناصؔر نے اپنے شعری و فنی وسائل کو بروئے کار لاتے ہوئے غزل گوئی کے فن کو ایک نیا آہنگ اور اسلوب عطا کیا۔

موضوع اور اسلوب، دونوں حوالوں سے ناصؔر روایتی انداز کے شاعر ہیں۔ تاہم ہجرت کے تجربے نے اُن کے عشقیہ موضوعات کو دو آتشہ کر دیا۔ رات کی خاموشی میں تنہائی مزید گہری ہوتی ہے تو دن کے شور میں اُداسی گھر کی دیواروں پر اِس انداز میں بال کھولے سو جاتی ہے کہ شاعر ماضی کی یادوں میں محو اور تہذیب کی خوشبو سے معطر ہو کر ایسی غزل کہتا ہے کہ جو نہ صرف دلوں کے تاروں کو چھیڑتی ہے بلکہ اُنھیں گنگنانے پر بھی مجبور کرتی ہے۔ ناصؔر کی دلّی اب کے بار اِس انداز میں اُجڑی کہ اس نے گھر گھر صفِ ماتم بچھا دی:

؎ گلی گلی آباد تھی جن سے کہاں گئے وہ لوگ
دلی اب کے ایسی اُجڑی گھر گھر پھیلا سوگ(ب۔۵۹)

؎ ہمارے گھر کی دیواروں پہ ناصؔر
اُداسی بال کھولے سو رہی ہے(د۔۶۱)

؎ تیرے خیال سے لو دے اُٹھی ہے تنہائی
شبِ فراق ہے یا تیری جلوہ آرائی(ب۔۸۷)

؎ کہاں ہے تو کہ ترے انتظار میں اے دوست
تمام رات سلگتے ہیں دل کے ویرانے(ب۔۳۸)

؎ فرصت ہے اور شام بھی گہری ہے کس قدر
اِس وقت کچھ کلام نہیں آپ سے مجھے(ب۔۱۳۳)

ناصؔر کے یہاں تنہائی اور اُداسی، یاسیت سے بغل گیر ہوتی ہوئی دکھائی دیتی ہے لیکن قنوطیت سے دور رہتی ہے۔ دراصل وہ تنہائی، اور تنہائی کی وجہ سے درِ دل پر دستک دینے والی اُداسی، اور پھر اُس اُداسی کی کیفیت کو جس سلیقے سے شعر کے قالب میں ڈھالتے ہیں یہ اُنھی کا حصہ ہے۔ وہ محبت کے نرم و نازک خیالات اور جذبات و احساسات کو اپنی وضع کردہ اُس تخلیقی اور احساساتی منزل سے آشنا کرتے ہیں کہ اُن کی غزل اپنے ہم عصروں سے منفرد اور الگ نظر

آتی ہے:

وقت اچھا بھی آئے گا ناصؔر
غم نہ کر زندگی پڑی ہے ابھی (د۔۳۷)

مایوس نہ ہو اُداس راہی
پھر آئے گا دورِ صبح گاہی (ب۔۲۳)

ناصؔر کی غزل کا مطالعہ کرتے ہوئے جو بات قاری کے لیے حیرت واستعجاب کا باعث بنتی ہے وہ یہ ہے کہ ناصؔر کی زبان، غزل کی زبان نہیں بلکہ روزمرہ کی زبان ہے۔ وہ اپنی بھرپور تخلیقی صلاحیت اور تجرباتی صداقت سے گفتگو کی زبان کو تغزل کی زبان کا ہم مرتبہ و ہم منصب بنا دیتے ہیں۔ اِس تناظر میں جیلانی کامران، ناصؔر کی خداداد اور شدید تخلیقی و ذہنی قوت پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''ناصؔر کاظمی نے روزمرہ زبان کو غزل کی روایت میں لفظ، جذبے اور شعر کی ایک نئی تکنیک ایجاد کی ہے۔ نئی غزل کے کھلتے ہوئے راستے پر ناصؔر کاظمی کی خوشبو دور دور تک پھیلتی رہے گی۔'' (۴)

میں ہوں رات کا ایک بجا ہے
خالی رستہ بول رہا ہے (د۔۸۸)

بستیاں چھوڑ کے برسے بادل
کس قیامت کی یہ برسات آئی (ب۔۵۳)

پھول سے ناچتے ہیں ہونٹوں پر
جیسے سچ مچ کسی کو چوم لیا (ب۔۱۲۹)

مغربی شعریات سے جدید اُردو نظم میں محاکات نگاری کے رجحان نے رواج پایا۔ بیسویں صدی کے قریب قریب تمام بڑے نظم گو شعرا کے یہاں امیجری کے بہت عمدہ نمونے ملتے ہیں۔ ناصؔر اور منیؔر کو یہ تفوق حاصل ہے کہ اُنھوں نے غزل میں پہلی بار مصوری کو شعری اسلوب کے طور پر اختیار کیا، خوب صورت تمثالیں تراشیں اور محاکات نگاری کی متنوع جہات اور امکانات کو اجاگر کیا۔ ''ناصؔر کی تخلیقی اپج اور شعری روایت سے استفادے کے امتزاج نے

اُردو غزل میں تمثال کاری کے تجربے کو نہ صرف فروغ دیا بلکہ حسیاتی تنوع بھی پیدا کیا۔ اس سلسلے میں جہاں ناصؔر نے فطرت کے مظاہر کی عکاسی کی وہاں اُن نقوش کے پس منظر میں تہذیبی پہلوؤں کو بھی علامتی انداز میں اجاگر کیا۔''(۵) مثالیں دیکھیے:

؎ پھر کونجیں بولیں گھاس کے ہرے سمندر میں
رات آئی پیلے پھولوں کی تم یاد آئے (د۔۱۵۔د)

؎ پھر چاند کو لے گئیں ہوائیں
پھر بانسری چھیڑ دی صبا نے (ب۔۱۳۲)

؎ یاد کے بے نشاں جزیروں سے
تیری آواز آ رہی ہے ابھی (د۔۳٦)

چوں کہ ناصؔر بچپن ہی سے میر انیسؔ کا کلام سنتے آ رہے تھے، پھر ہماری شعری روایت نے ناصؔر کی بھرپور تربیت کی۔ اِس تناظر میں وہ بجا کہتے ہیں کہ ''تصویریں دیکھنا مجھے انیسؔ نے سکھایا:

ع نکلے خیمے سے جو علی اصغر کو لے کر حسین

مرثیہ شروع ہوتے ہی سننے والا کربلا کے میدان میں پہنچ جاتا ہے۔''(٦) ناصؔر کے پہلے دو مجموعوں میں فطرتی مظاہر کی بوقلمونی اپنے پورے سیاق وسباق کے ساتھ جلوہ گر نظر آتی ہے۔ یہاں تک کہ وہ موسیقی اور مصوری کو شاعری کی آنکھیں قرار دیتے ہیں۔(۷) طارق ہاشمی، ناصؔر کی تمثال نگاری کے حوالے سے بات کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''ناصؔر کی تمثالوں کے تجربے سے اُس تہذیبی آشوب کی تصویریں بھی کھینچی ہیں جو ۴۷ء میں ہندوستان کے بٹوارے کے وقت سامنے آیا۔ ہجرت اور اُس کے نتیجے میں فسادات کے باعث جس عظیم المیے نے جنم لیا اُس کی تصویریں ناصؔر کی غزل میں دیکھی جاسکتی یں۔ اِس سلسلے میں مظاہرِ فطرت اور اُس کے متعلقات کو بڑی عمدہ اور بلیغ علامتیں بنا کر پیش کیا گیا۔''(۸)

اِس تناظر میں درج ذیل مثالیں ملاحظہ کی جاسکتی ہیں:

؎ پھول خوشبو سے جدا ہے اب کے
یارو! یہ کیسی ہوا ہے اب کے (د۔۴۱)

پتیاں روتی ہیں، سر پیٹتی ہیں
قتلِ گلِ عام ہوا ہے اب کے (ب۔۴۱)

علمِ بیان، اصلاً مجاز ہے جو تشبیہ، استعارہ، مجازِ مرسل اور کنایہ سے بحث کرتا ہے اور جب کوئی شاعر یا ادیب اِن پر دسترس حاصل کر لیتا ہے تو پھر وہ مؤثر انداز میں اپنی بات کر سکتا ہے۔ ناصؔر نے تشبیہات کا استعمال خاص قرینے اور دلآویز انداز میں کیا ہے۔ اُن کی تشبیہات خیال و فکر کی تمام تر جزئیات کو بڑے سلیقے کے ساتھ ہمارے سامنے لاتی ہیں، یہاں تک کہ اُن کی تشبیہات، محاکات کی منزل پر پہنچ جاتی ہیں۔ درج اشعار اس رائے پر مہرِ تصدیق ثبت کرتے ہوئے نظر آتے ہیں:

آنکھیں تھیں کہ دو چھلکتے ساغر
عارض کہ شراب تھرتھرائے (ب۔۲۱)

وہ ستارہ تھی کہ شبنم تھی کہ پھول
ایک صورت تھی عجب یاد نہیں (ب۔۶۸)

ماتھے پر سونے کا جھومر
چنگاری کی طرح اُڑتا تھا (ب۔۹۴)

ناصؔر نے الفاظ کی جگالی کرنے کے بجائے بہت سے الفاظ کو علامتی پیرائے میں استعمال کر کے اُنھیں نئی زندگی اور نیا مفہوم عطا کیا۔ اُن کے یہاں دسیوں الفاظ اپنے روایتی مفاہیم سے بلند تر ہو کر ''گنجینۂ معنی'' کی طلسماتی فضا میں سانس لیتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ پتھر، قافلہ، بستی، شہر، گھر، سفر، راستہ، خاموش، یاد، اداسی اور ایسے کئی ایک الفاظ اپنے نئے پس منظر و پیش منظر کے ساتھ ناصؔر کی زبان سے ادا ہو کر کیفیات و احساسات کا بھرپور اظہار کرتے ہیں اور قاری کو اپنی گرفت میں لینے کی پوری صلاحیت رکھتے ہیں:

یوں ترے راستے میں بیٹھا ہوں
جیسے اِک شمعِ رہگزر خاموش (ب۔۸۵)

دیس سبز جھیلوں کا
یہ سفر ہے میلوں کا (ب۔۱۳۸)

ے جنگل جنگل بستی بستی
ریت کا شہر اُڑا جاتا تھا (ب۔۵۴)
ے پتھر کا وہ شہر بھی کیا تھا
شہر کے نیچے شہر بسا تھا (ب۔۶۱)

ناصؔر نے جہاں لفظوں کو نیا مفہوم اور آہنگ عطا کیا وہاں اُنھوں نے میرؔ ایسے خدائے سخن سے کسبِ فیض کرتے ہوئے اپنے جذبات واحساسات کی بھرپور ترجمانی اور ابلاغ کے لیے بہت سی ایسی تراکیب بھی تراشیں جو ناصؔر سے مخصوص ہیں اور دوسروں کے لیے اُنھیں استعمال میں لانا بھی کارِ سہل نہیں۔ ناصؔر کی ترکیب سازی کے حوالے سے ڈاکٹر ارشد محمود ناشاؔد رقمطراز ہیں:

> ''ناصؔر کی ترکیب سازی محض نقالی نہیں ہے ان میں ناصؔر کا جمالیاتی اور حسیاتی شعور پوری آب وتاب کے ساتھ موجود ہے۔ ناصؔر نے ترکیبوں کے وجود میں خیال وفکر کی بے کراں وسعتوں کو سمیٹ دیا ہے۔ ناصؔر کے معاصرین اور مابعد کے شاعروں نے ناصؔر کی ان مخصوص ترکیبوں کو اپنے اپنے رنگ میں استعمال کرنے کی کوشش کی ہے مگر ان کے ہاں ترکیب صرف اپنا ظاہری روپ آشکار کرتی ہے اس وسیع تر معنویاتی پس منظر کے ساتھ جلوہ گر نہیں ہوتی جو ناصؔر سے خاص ہے۔''(۹)

ناصؔر کی وضع کردہ تراکیب، اُن کے مزاج سے ہم آہنگ ہوتی ہیں، اِسی لیے وہ ناصؔر کی کیفیات کو بھرپور انداز میں پیش کرتی ہیں:

ے کچھ یادگارِ شہرِ ستم گر ہی لے چلیں
آئے ہیں اس نگر میں تو پتھر ہی لے چلیں (د۔۱۴۱)
ے یہ اور بات کہ دنیا نہ سن سکی ورنہ
سکوتِ اہلِ نظر ہے بجائے خود آواز (ب۔۹۲)
ے تلافیِ ستمِ روزگار کون کرے

تو ہم سخن بھی نہیں رازدار بھی تو نہیں(ب۔۶۲)

اہلِ دل سیرِ چمن سے بھی گئے
عکسِ گل سایۂ گیسو نکلا(ب۔۷۳)

صنعتِ تکرار کے قرینے اور عمدگی سے استعمال سے ناصؔر کے اشعار میں ایک حسن اور سرور کی کیفیت پیدا ہوتی ہے جو ناصؔر سے مخصوص ہے۔ وہ ایک ایک مصرع میں بسا اوقات دو دو لفظوں کے جوڑے لاتے ہیں اور بعض اوقات تو ردیف میں بھی مذکورہ صنعت سے بھرپور استفادہ کرتے ہیں جس سے اُن کے اشعار میں ایک خاص انداز کی موسیقی، آہنگ اور ردھم پیدا ہوتا ہے، امثلہ ملاحظہ ہوں:

ہوتی ہے تیرے نام سے وحشت کبھی کبھی
برہم ہوئی ہے یوں بھی طبیعت کبھی کبھی (ب۔۱۷)

سارا دن تپتے سورج کی گرمی میں جلتے رہے
ٹھنڈی ٹھنڈی ہوا پھر چلی سو رہو سو رہو (ب۔۸۳)

مٹی مٹی سی امیدیں، تھکے تھکے سے خیال
بجھے بجھے سے نگاہوں میں غم کے افسانے(ب۔۳۷)

ترے جلو میں بھی دل کانپ کانپ اٹھتا ہے
مرے مزاج کو آسودگی بھی راس نہیں(ب۔۴۶)

چمک چمک کے رہ گئیں نجوم و گل کی منزلیں
میں درد کی کہانیاں سنا سنا کے رہ گیا(ب۔۸۱)

میں سوتے سوتے کئی بار چونک چونک پڑا
تمام رات ترے پہلوؤں سے آنچ آئی(ب۔۸۸)

نہ چھیڑ، اے خلشِ درد بار بار نہ چھیڑ
چھپائے بیٹھا ہوں سینے میں ایک عمر کے راز(ب۔۹۱)

ناصؔر کی شاعری دراصل ایک مثلث ہے۔ ہجرت، یاد اور رات، اِس مثلث کے تین زاویے ہیں۔ لیکن یہ تینوں لفظ علامت کا روپ دھار کر مثلث نہیں بلکہ دائروی بہاؤ میں پیچ در پیچ رواں دواں رہتے ہیں۔ کبھی ہجرت کی

وجہ سے یاد دامنِ دل سے لپٹ جاتی ہے تو کبھی یاد رات کا دامن پکڑ کر اُسے صبح آشنا کرتی ہے اور پھر رات ہجرت کی تیرگی اور شدت میں مزید اضافہ کر دیتی ہے:

یار کی نگری کوسوں دور
کیسے کٹے گی بھاری رات (ب۔۳۹)

بستی والوں سے چھپ کر
رو لیتے ہیں پچھلی رات (ب۔۴۰)

ناصؔر کے یہاں ہجرت محض ذاتی تجربے کی حیثیت سے نہیں بل کہ اجتماعی تجربے کی حیثیت سے وجود پذیر ہوتی ہے۔ چوں کہ مشرقی پنجاب کے اضلاع میں قیامتِ صغریٰ کا منظر دیکھنے اور خاک و خون کا سمندر عبور کرنے والوں میں وہ خود بھی شامل تھے۔ یہی وجہ ہے کہ اُنھوں نے ۱۹۴۷ء سے ۱۹۴۹ء کے دوران جو اشعار کہے وہ ہجرت کے اجتماعی تجربے کی دل دہلا دینے والی روداد اور عام تباہی کی اثر انگیز تصویریں ہیں:

مجھے تو خیر وطن چھوڑ کر اماں نہ ملی
وطن بھی مجھ سے غریب الوطن کو ترسے گا (۱۴۷۔د)

شہر در شہر گھر جلائے گئے
یوں بھی جشنِ طرب منائے گئے (ب۔۴۵)

کیا کہوں کس طرح سرِ بازار
عصمتوں کے دیے بجھائے گئے (ب۔۴۵)

وقت کے ساتھ ہم بھی اے ناصؔر
خار و خس کی طرح بہائے گئے (ب۔۴۵)

منزل نہ ملی تو قافلوں نے
رستے میں جما لیے ہیں ڈیرے (ب۔۴۷)

جنگل میں ہوئی ہے شام ہم کو
بستی سے چلے تھے منہ اندھیرے (ب۔۴۷)

رودادِ سفر نہ چھیڑ ناصؔر

پھر اشک نہ تھم سکیں گے میرے(ب۔۴۷)

ناصؔر کی شاعری کا سب سے بڑا ماٰخذ اور محرک یاد ہے۔ یاد اُن کی داخلی زندگی کے گرد ایک ایسا مضبوط حصار ہے جو اُنھیں نہ صرف ہر طرح کی خارجی کثافتوں سے محفوظ رکھتی ہے بلکہ ''یاد وہ کلید ہے جس سے ناصؔر ہر رات اپنے سونے مکان کے زنگ آلود تالے کو کھولتا ہے۔ یاد ہی اسے ماحول کی چپ اور دل کی ویرانی سے نجات دلاتی ہے۔ یاد ہی اس کے تخیل کو متحرک کر کے اسے تخلیقی سطح پر مشتعل کر دیتی ہے۔''(۱۰) اِسی طرح رات اُن کے لیے آغوشِ مادر کی سی حیثیت رکھتی ہے۔ رات کی خاموشی اور سناٹا اُنھیں گرد و پیش سے بے خوف و خطر اپنی یادوں کو شعری پیکر میں ڈھالنے کی قوت عطا کرتے ہیں:

جنھیں ہم دیکھ کر جیتے تھے ناصؔر
وہ لوگ آنکھوں سے اوجھل ہو گئے ہیں(ب۔۳۵)

دفعتاً دل میں کسی یاد نے لی انگڑائی
اِس خرابے میں یہ دیوار کہاں سے آئی(د۔۳۲)

میں سو رہا تھا کسی یاد کے شبستاں میں
جگا کے چھوڑ گئے قافلے سحر کے مجھے(ب۔۱۰۶)

ناصؔر کے یہاں ہجرت، یاد اور رات ایسے استعارے ہیں، جن کے خوب صورت استعمال سے اُنھوں نے اِن استعاروں کو علامت کے درجے پر پہنچا دیا ہے۔ وہ اپنی شاعری میں رات کی اہمیت بیان کرتے ہوتے رقمطراز ہیں:

''یہ طلوع و غروب، میری شاعری میں بہت اہمیت رکھتی ہے۔ اس کی وجہ، رات اندھیری رات نہیں یا وہ جسے ہمارے جدید شاعر ایک تاریکی کا استعارہ کہتے ہیں۔ رات تخلیق کی علامت ہے۔ دنیا کی ہر چیز رات میں تخلیق ہوتی ہے۔ پھلوں میں رس پڑتا ہے رات کو، سمندروں میں تموج ہوتا ہے رات کو، خوشبوئیں رات کو جنم لیتی ہیں حتیٰ کہ، فجر تک، فرشتے رات کو اترتے ہیں۔ سب سے بڑی وحی بھی رات کو نازل ہوئی۔(۱۱)

ناصؔر کی شاعری میں ہماری زمین کا تہذیبی اور معاشرتی ماضی جلوہ نما ہے۔ اِس لیے اِس ماضی کے روشن

پہلوؤں کی یاد اُن کا سرمایہ ہے۔ یادوں کی یہ روشنی کبھی بجھتی اور کبھی ڈوبتی ہے اور اُنھیں اپنے اثر میں رکھتی ہے۔ چاند اور چراغ ماضی کی اِنھی بجھتی اور ڈوبتی روایات کی علامتیں بن کر اُن کی شاعری میں ظہور پذیر ہوتے ہیں:

؎ آنسوؤں کے دیے جلا ناصؔر
دم نہیں اب چراغ میں گل کے (ب۔۵۱)

؎ پرانی صحبتیں یاد آ رہی ہیں
چراغوں کا دھواں دیکھا نہ جائے (ب۔۵۷)

؎ اگرچہ دل تری منزل نہ بن سکا اے دوست
مگر چراغِ سرِ رہگزار بھی تو نہیں (ب۔۶۳)

؎ دیکھتے دیکھتے تاروں کا سفر ختم ہوا
سو گیا چاند مگر نیند نہ آئی مجھ کو (ب۔۷۸)

؎ ہوش اڑانے لگیں پھر چاند کی ٹھنڈی کرنیں
تیری بستی میں ہوں یا خوابِ طرب ہے کوئی (ب۔۹۹)

؎ صبحِ نورس کا راگ سنتے ہی
شبِ گل کے چراغ مرجھائے (ب۔۱۲۶)

؎ کیوں نہ کم نما کو چاند کہوں
چاند کو دیکھ کر جو یاد آئے (ب۔۱۲۶)

؎ دل مرا شب چراغ تھا جس کو
مژۂ خوں فشاں نے چھین لیا (ب۔۱۳۰)

؎ اِنھی کے دم سے فروزاں ہیں ملتوں کے چراغ
زمانہ صحبتِ اربابِ فن کو ترسے گا (ب۔۱۴۷)

؎ چاند ابھی تھک کر سویا تھا
تاروں کا جنگل جلتا تھا (پ۔۸۷)

یہ کیسے ہوسکتا تھا کہ روشن ماضی رکھنے والے شاعر کے مستقبل کے خواب لایعنیت اور خوف کے لرزتے

ہوئے سائے لیے ہوتے، اُن کے خواب خوشگوار خواب ہیں۔ شاید اِسی وجہ سے اُن کی مثبت اداسی اُن کو خود شناسی اور خود آگاہی کی منزل سے آشنا کرتی ہے اور وہ اپنی زندگی کی تلخیوں اور صعوبتوں سے نجات کے لیے خوشحالی کے خواب دیکھتے ہیں؛ وہ ایک ایک معاشرے کے خواب دیکھتے ہیں جو امن اور آشتی کا گہوارہ ہو؛ وہ ایک ایسی تہذیب کے خواب دیکھتے ہیں جو اپنی شادابی سے ذہنوں کو شاداب اور روشن کر دے۔ یہی خواب اُن کی شاعری میں رجائیت کے پہلو کو نمایاں کرتے ہیں:

شہر اُجڑے تو کیا، ہے کشادہ زمینِ خدا
اِک نیا گھر بنائیں گے ہم، صبر کر صبر کر(د۔۲۱)
دف بجائیں گے برگ و شجر صف بہ صف ہر طرف
خشک مٹی سے پھوٹے گا نم، صبر کر صبر کر(د۔۲۱)
لہلہائیں گی پھر کھیتیاں کارواں کارواں
کھل کے برسے گا ابرِ کرم، صبر کر صبر کر(د۔۲۱)

بعض کوتاہ نظر نقاد ایذارسیدگی اور غم نصیبی کی وجہ سے ناصؔر کو میؔر کے سلسلہ سے منسلک کرتے ہیں تو کچھ اُن کی برمحل اور خوب صورت مفرس تراکیب کی وجہ سے اُنھیں غالبؔ کا خوشہ چین یا اُن کی غزلیات میں اسلوبِ غالب کی خصوصیات ڈھونڈنے کی کوشش کرتے ہیں۔ حالاں کہ ناصؔر کے کلام میں نہ تو میؔر کی سی وسعت ہے اور نہ ہی غالبؔ کی سی عالی دماغی۔ لیکن اس سب کے باوجود شمس الرحمٰن فاروقؔی، ناصؔر کو اُن کے مختلف اور منفرد عشقیہ رویے کی وجہ سے فراقؔ و فیضؔ سے مختلف آدمی قرار دیتے ہیں۔ ناصؔر زمانے کے اور غموں کو گھاس نہیں ڈالتے جس کی وجہ سے اُن کی شاعری عشقیہ ہونے کے باوجود متروک (Archaic) نہیں ہے۔ اُنھوں نے اپنے طرزِ عمل اور شعری رویے سے یہ بات واضح کر دی ہے کہ وہ صرف اپنی طرف سے بول رہے ہیں۔(۱۲) شمیم حنفی ناصؔر کی غزل گوئی پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''صنفِ غزل کے پامال موضوعات اور محدود تجربوں کے برعکس یہ ایک نیا رویہ تھا اِس انتہائی روایتی صنفِ شعر کی طرف۔ اِسی رویے سے ایک تازہ کار اپنے دور کے تغیرات سے ہم آہنگ قدرے ناہموار اور غیر رسمی طرزِ احساس کا راستہ نکالتا ہے۔ زبان و بیان، لفظیات، لہجے اور ادراک دونوں کی

سطح پر۔اُردو کی نئی غزل کے نمائندوں اور معماروں میں ناصؔر کاظمی کی حیثیت
سب سے معروف اور ممتاز غزل گو کی ہے۔'' (۱۳)

ناصؔر نے ایک اور بڑا کام کیا جس کی طرف اکثر لوگوں کا دھیان نہیں جاتا اور وہ یہ تھا کہ اُنھوں نے اردو شاعری کے نسوانی پیکر کو محض معشوق میں ڈھونڈنے کے بجائے اُسے اپنا ہم سفر قرار دیا:

''اقبالؔ کے بعد جدید اُردو شاعری میں ''نسوانی پیکر'' کو شاعر اور ادیب نے مختلف رنگوں میں پیش کرنا شروع کر دیا تھا جس سے عورت کی سائیکی نہ تو پوری طرح مرد کی سمجھ میں آسکتی تھی اور نہ ہی عورت کا وجود اپنے تمام جدید تقاضوں سے ہمکنار ہوسکتا تھا۔ناصؔر کاظمی نے عورت کو ''دوست''، ''ساتھی'' اور ''ہم سفر'' کے رنگ میں پیش کیا۔اسے محض معشوق، محبوب اور حسینہ کے خدوخال میں دیکھنے اور ڈھونڈنے سے نہ صرف اس نے پرہیز کیا بلکہ اسے اپنا ہم پلہ اور ہم سفر قرار دیا۔ہجر اور وصال میں اسے برابر کا شریک ہونا۔'' (۱۴)

؎ رات کی طوفانی بارش میں
تو مجھ سے ملنے آیا تھا (پ۔۷۰)

؎ تیرے سائے کی لہروں کو
میرا سایا کاٹ رہا تھا (پ۔۶۵)

ناصؔر کا نظریۂ شعر متحرک اور جدلیاتی ہے جامد نہیں، اِس لیے وہ بتدریج ارتقاءٔ پذیر رہتا ہے۔اُن کے نزدیک شعری تخلیق کی تین منازل ہیں:

الف) پہلی منزل وہ ہے جہاں شاعری، بغیر کسی خاص تردد کے شاعر سے ازخود سرزد ہو جاتی ہے۔

ب) دوسری منزل وہ ہے جہاں شاعری عوام سے خواص اور دربار سے وابستہ بن کر بے روح اور بے اثر ہو گئی۔

ج) تیسری منزل وہ ہے جہاں شاعری کا رشتہ دربار سے ٹوٹ گیا لیکن شاعر اور عوام کے درمیان فاصلے پیدا ہو گئے۔

اُن کے شعری مجموعوں کے مطالعہ سے یہ بات نمایاں ہوتی ہے کہ اُن کے یہاں موضوعات کے حوالے سے ایک ارتقائی عمل ملتا ہے۔''برگِ نے'' کی غزلیں ہجرت کے دکھ اور ماضی کی یادوں کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہیں۔ اپنے پہلے مجموعہ میں ناصؔر، غالبؔ اور اقبالؔ سے کافی مرعوب نظر آتے ہیں۔تین تین چار چار لفظی تراکیب اور اکثر

غزلوں کے ہر شعر میں یہ التزام ملتا ہے۔ دوسری بات جو قابلِ توجہ ہے وہ یہ کہ ستر میں سے انیس غزلیں غیر مردف ہیں، دو غزلہ بھی ہے اور ایک غزل ''او میرے مصروف خدا'' نظمیہ آہنگ اور ہیئت لیے ہوئے ہے، مطلع آخر میں ایک بار پھر جلوہ گر ہوتا ہے۔ یوں لگتا ہے کہ ناصرؔ غزل کے ساتھ ایک کمٹمنٹ بھی رکھتے ہیں لیکن وہ اُس دور میں غزل کے حوالے سے ہونے والے مباحث، ردیف و قافیہ کو خیال کے راستے میں سب سے بڑی رکاوٹ قرار دیا جاتا تھا، پر بھی کان دھرتے ہیں۔ اِس مجموعہ میں ناصرؔ کی برمحل اور خوب صورت فارسی تراکیب کی وجہ سے اُنھیں غالبؔ کی روایت کا شاعر بھی کہا گیا:

کم فرصتیِ خوابِ طرب یاد رہے گی (ب۔۶۱)
وہ کش مکشِ صبر طلب یاد رہے گی (ب۔۶۱)
وہ شوخیِ یک جنبشِ لب یاد رہے گی (ب۔۶۱)
وہ برہمیِ صحبتِ شب یاد رہے گی (ب۔۶۱)

سرِ ایوانِ طرب نغمہ سرا تھا کوئی
رات بھر اُس نے تری یاد دلائی مجھ کو (ب۔۸۷)

پکار اے جرسِ کاروانِ صبحِ طرب
بھٹک رہے ہیں اندھیروں میں تیرے سودائی (ب۔۸۷)

محولہ بالا مجموعہ میں چار غزلوں کی ردیفوں میں مرکزی لفظ ''یادؔ'' ہے، جب کہ مجموعی طور پر اِس مجموعہ میں ہجرت کے کرب، شہرِ طرب کی یاد اور رات کی سرگوشی نے ''برگِ نَے'' کی شاعری کو عوام اور خواص میں وقار اور اعتبار بخشا:

دل دھڑکنے کا سبب یاد آیا
وہ تری یاد تھی اب یاد آیا (ب۔۹۳)

پرانی صحبتیں یاد آرہی ہیں
چراغوں کا دھواں دیکھا نہ جائے (ب۔۵۷)

کھلی جو آنکھ تو کچھ اور ہی سماں دیکھا
وہ لوگ تھے نہ وہ جلسے نہ شہرِ رعنائی (ب۔۸۸)

ے یہ رات تمھاری ہے چمکتے رہو تارو
وہ آئیں نہ آئیں مگر امید نہ ہارو(ب۔۱۰۱)

''برگِ نَے''، میں ناصؔر، میرؔ و انیسؔ، غالبؔ و اقبالؔ اور فراقؔ ایسے شعرا کے تتبع میں اور اُن کے رنگ میں رنگنے کے باوجود آخر کار اپنا مخصوص آہنگ اور رنگ نمایاں کرنے میں کامیاب ہوگئے۔ ناصؔر کا منفرد لب ولہجہ اُن کے دوسرے مجموعۂ کلام ''دیوان'' میں مزید کھل کر سامنے آتا ہے:

ے کسی کلی نے بھی دیکھا نہ آنکھ بھر کے مجھے
گزر گئی جرسِ گل اداس کر کے مجھے(ب۔۱۰۶)

ے یہ سانحۂ بھی محبت میں بارہا گزرا
کہ اس نے حال بھی پوچھا تو آنکھ بھر آئی(ب۔۸۸)

ے بیٹھ کر سایۂ گل میں ناصؔر
ہم بہت روئے وہ جب یاد آیا(ب۔۹۴)

''دیوان'' کی غزلیں نئی دھرتی، نئی تہذیب اور نئی تمدنی صورتِ حال کا منظر نامہ پیش کرتی ہیں۔ اِن غزلوں میں ایک تو اُن کا انفرادی رنگ اور چوکھا اور گوڑا ہوگیا ہے، دوسرا اُن کے یہاں ترقی پسندوں کی سی مزاحمت کی ہلکی سی آمیزش بھی نظر آتی ہے، تاہم اُن کا لہجہ دھیما ہی رہتا ہے۔ لاہور، جہاں وہ ہجرت سے پیشتر پڑھتے تھے، نے اُن کے ہجرتی دکھ کو تہذیب یافتہ اور قابلِ قبول منزل پر پہنچا دیا۔ ''دیوان'' کی غزلوں میں ناصؔر کی داخلی کیفیات اور احساسات صحیح معنوں میں تجسیم ہو کر اُن کو تغزل کی دولت سے مالا مال کرتے ہیں:

ے ان سہمے ہوئے شہروں کی فضا کچھ کہتی ہے
کچھ تم بھی سنو یہ دھرتی کیا کچھ کہتی ہے(د۔۲۸)

ے یہ کیا کہ ایک طور سے گزرے تمام عمر
جی چاہتا ہے اب کوئی تیرے سوا بھی ہو(ب۔۱۱)

ے آرزو ہے کہ تو یہاں آئے
اور پھر عمر بھر نہ جائے کہیں(ب۔۱۳)

ے پھر ساون رُت کی پون چلی تم یاد آئے

پھر پتوں کی پازیب بجی تم یاد آئے (ب۔۱۵)

؎ ممکن نہیں متاعِ سخن مجھ سے چھین لے
گو باغباں یہ کنجِ چمن مجھ سے چھین لے (ب۔۱۴)

؎ سرِ مقتل بھی صدا دی ہم نے
دل کی آواز سنا دی ہم نے (د۔۴۳)

؎ خدا اگر کبھی کچھ اختیار دے ہم کو
تو پہلے خاک نشینوں کا انتظام کریں (د۔۵۷)

جب کہ ''پہلی بارش'' کی غزلوں (یا ایک طویل غزل) میں ناصرؔ نے منفرد اور جداگانہ اسلوب اور تجربے کے علاوہ اپنی تنہائیوں کو ایسی جادوئی فضا اور لفظیات عطا کی ہیں کہ اُن کی خودکلامی منزلِ مناجات پر نظر آتی ہے۔ ''پہلی بارش اپنے اسلوب، تکنیک اور تجربے میں یکسر منفرد ہے جسے کسی بھی سابقہ ادب پارے سے مشابہ قرار نہیں دیا جاسکتا۔ یہ مضمر حقائق کی طرف ایک گہرے سفر کی گہری کیفیات پر مشتمل ہے۔ اِس تصنیف میں ناصرؔ اپنے ذہنی بلوغ کے کمال پر نظر آتے ہیں اور ہر بیش پا افتادہ حقیقت کے بواطن و اسرار کی نقاب کشائی میں حیرت خیز اور ہیبت انگیز قدرت کا ثبوت بہم پہنچاتے ہیں۔'' (۱۴) ''پہلی بارش'' میں کل چوبیس غزلیں ہیں جو ''بحرِ ہندی/ متقارب اثرم مقبوض محذوف'' میں ہیں۔ یہ تمام غزلیں اپنے موضوعات اور تاثر کے حوالے سے ایک طویل غزل کے قطعہ بند یا کسی طویل نظم کے بند کی طرح ہیں:

؎ میں نے جب لکھنا سیکھا تھا
پہلے تیرا نام لکھا تھا (پ۔۴۴)

؎ پہلی بارش بھیجنے والے
میں ترے درشن کا پیاسا تھا (پ۔۴۵)

دل کی کہانی کہتے کہتے
رات کا آنچل بھیگ چلا تھا (پ۔۴۸)

؎ پتھر کا وہ شہر بھی کیا تھا
شہر کے نیچے شہر بسا تھا (پ۔۶۱)

یادوں کی سیڑھی سے ناصؔر
رات اِک سایا سا اترا تھا(پ۔۷۸)

ناصؔر کی غزل، اور اُس کی غزل کی لفظیات میں عصری حسیت اِس طرح موجود ہے جیسے رگوں میں خون گردش کرتا ہے۔ ایک ایک لفظ تہذیبی زندگی کا نوحہ اور مہاجرت کا مرثیہ معلوم ہوتا ہے۔ ''ناصؔر کا سب سے بڑا کمال اِس بات میں مضمر ہے کہ اُس کے کلام میں ہماری تاریخ کی صدیاں بولتی ہیں اور ہماری تہذیبی اقدار اس کے اشعار میں مجسم بن کر سامنے آتی ہیں جب کہ معروف تر شاعروں کے یہاں اس تاریخ اور تہذیب سے کوئی سروکار نہیں پایا جاتا۔''(۱۶):

سرِ مقتل بھی صدا دی ہم نے
دل کی آواز سنا دی ہم نے
پہلے اِک روزنِ در توڑا تھا
اب کے بنیاد ہلا دی ہم نے
کتنے ادوار کی گم گشتہ نوا!
سینۂ نَے میں چھپا دی ہم نے(د۔۴۳)

غزلیاتِ ناصؔر کا عروضی تجزیہ:

''کلیاتِ ناصؔر'' پانچ مجموعوں ''برگِ نے (۸۲غزلیں)''، ''دیوان (۹۹ غزلیں)'، ''پہلی بارش' (۲۴ غزلیں)''، ''نشاط (۴۵نظمیں)''، ''سُر کی چھایا (کتھا)'' اور اُن کے غیر مطبوعہ کلام (۱۲غزلیں)' پر مشتمل ہے۔ جن میں اُن کی غزلوں کی تعداد کل ملا کر ۲۱۷ بنتی ہے۔ اُنھوں نے ۱۱ بحور کے ۸۲ اوزان میں غزلیں کہیں۔ اُن کی پسندیدہ بحور میں بحرِ متقارب، بحرِ رمل، بحرِ خفیف، بحرِ ہزج اور بحرِ مجتث ہیں جن میں اُنھوں نے بالترتیب ۵۵، ۴۰، ۴۰، ۲۷ اور ۲۵ غزلیں کہیں۔(۱۷)

حواشی و حوالہ جات

۱۔ ''کلیاتِ ناصرؔ''، جہانگیر بکس لاہور، پانچ مجموعوں ''برگِ نے (۸۲غزلیں)''، ''دیوان (۹۹غزلیں)''، ''پہلی بارش (۲۴غزلیں)''، ''نشاط (۴۵نظمیں)''، ''سُر کی چھایا (کتھا)'' اور اُن کے غیر مطبوعہ کلام (۱۲غزلیں)' پر مشتمل ہے۔ یوں اُن کی غزلوں کی تعداد کل ملا کر ۲۱۷ ہے۔ میں نے اِس باب میں اشعار کی مثالیں محولہ بالا کلیات سے دی ہیں۔ چوں کہ اِس کلیات میں ہر مجموعہ کے الگ الگ صفحات دیے گئے ہیں، اِس لیے میں نے صفحہ نمبر کے ساتھ 'برگِ نے'' کے لیے (ب)''، ''دیوان کے لیے (د)''، ''پہلی بارش'' کے لیے (پ)'' اور اُن کے غیر مطبوعہ کلام کے لیے (غ) کے حروف درج کیے ہیں۔

۲۔ احمد ندیم قاسمی، مضمون: ''ناصر کاظمی اور آئیڈیالوجی کا مسئلہ' مشمولہ: 'ہجر کی رات کا ستارہ'' (مرتبہ) احمد مشتاق، باصر سلطان کاظمی، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۳ء، ص ۶۹۔

۳۔ احمد ندیم قاسمی، مضمون: ''ناصر کاظمی اور آئیڈیالوجی کا مسئلہ' مشمولہ: 'ہجر کی رات کا ستارہ'' (مرتبہ) احمد مشتاق، باصر سلطان کاظمی، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۳ء، ص ۷۳۔

۴۔ جیلانی کامران، مضمون: ''زندہ ناصر کاظمی' مشمولہ: 'ہجر کی رات کا ستارہ'' (مرتبہ) احمد مشتاق، باصر سلطان کاظمی، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۳ء، ص ۱۱۳۔

۵۔ طارق ہاشمی، ''اُردو غزل۔ نئی تشکیل''، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۲۰۰۸ء، ص ۱۰۵۔

۶۔ ناصر کاظمی، ''نیا اسم'' (مکالمہ)، سویرا شمارہ، ۸، ۷، ص ۹۹۔

۷۔ ناصر کاظمی، ''خوشبو کی ہجرت'' (مکالمہ)، سویرا شمارہ، ۱۸، ۱۷، ص ۲۰۷۔

۸۔ طارق ہاشمی، ''اُردو غزل۔ نئی تشکیل''، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۲۰۰۸ء، ص ۱۰۷۔

۹۔ ارشد محمود ناشاد، ڈاکٹر، ''اُردو غزل کا تکنیکی، ہیئتی اور عروضی سفر''، مجلسِ ترقیِ ادب، لاہور، ۲۰۰۸ء، ص ۲۲۴۔

۱۰۔ کچھ ناصر کاظمی کے بارے میں، تنقید اور مجلسی تنقید، اشاعت، ۱۹۷۶ء، ۲۴۹

۱۱۔ آخری گفتگو، ناصرؔ کاظمی: انتظار حسین، مشمولہ: 'ہجر کی رات کا ستارہ'' (مرتبہ) احمد مشتاق، باصر سلطان کاظمی، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۳ء، ص ۱۶۷۔

۱۲۔ شمس الرحمٰن فاروقی، مضمون: ''ناصر کاظمی برگِ نے کے بعد''مشمولہ: 'ہجر کی رات کا ستارہ'' (مرتبہ) احمد مشتاق، باصر سلطان کاظمی، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۳ء، ص ۱۲۱۔

۱۳۔ شمیم حنفی، مضمون: ''ناصر کاظمی ۔۔۔ اور اُن کا یادنگر''، مشمولہ: 'ہجر کی رات کا ستارہ'' (مرتبہ) احمد مشتاق، باصر سلطان کاظمی، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۳ء، ص ۲۴۴۔

۱۴۔ غالب احمد، مضمون: ''ناصر کاظمی کا شہرِ غزل'، مشمولہ: 'ہجر کی رات کا ستارہ'' (مرتبہ) احمد مشتاق، باصر سلطان کاظمی، سنگِ میل پبلیکیشنز، لاہور، ۲۰۱۳ء، ص ۲۳۳۔

۱۵۔ خورشید رضوی، ڈاکٹر ''پہلی بارش''، مشمولہ: 'ہجر کی رات کا ستارہ'' (مرتبہ) احمد مشتاق، باصر سلطان کاظمی، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۳ء، ص ۲۴۵۔

۱۶۔ مظفر علی سیّد، مضمون: ''ناصر کاظمی: ایک گم گشتہ نوا''، مشمولہ: منتخب مقالات: جدید شعری روایت''، (مرتبہ) الیاس میراں پوری، بیکن بکس، لاہور، ۲۰۱۲ء، ص ۶۹۔

۱۷۔ ناصر کاظمی غزلیات کا تفصیلی عروضی مطالعہ ضمیمہ نمبر ۳ میں ملاحظہ ہو۔

بابِ نہم

منیؔر نیازی کی غزل: فنی وسائل کا مطالعہ

الف۔ اسلوب و آہنگ کی انفرادیت

ب۔ نرگسیت، عصری حسیت، محاکات نگاری

ج۔ فنی وسائل کا تجزیہ

د۔ فنی تسامحات کا احاطہ

ر۔ عروضی مطالعہ

منیؔر نیازی

(۱۹۲۸ء۔۲۰۰۶ء)

منیؔر نیازی کا شمار، اپنے منفرد اسلوبِ بیان، اختصار پسندی اور سحر کاری کی وجہ سے، بیسویں صدی کے نصف آخر کے اہم ترین شعرا میں ہوتا ہے۔ وہ اپنے عہد کے رجحانات، میلانات اور نظریات کی منظوم تشریحات کرنے کے بجائے اُن کی تصویر کشی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اُن کے یہاں معاشرتی بے حسّی و بے یقینی اِس انداز میں مصور ہوتی ہے کہ اُن کی فنکاری کی داد دینا پڑتی ہے۔ اس حوالے سے اشفاق احمد رقمطراز ہیں:

''اُن کا ایک ایک شعر، ایک ایک مصرع اور ایک ایک لفظ آہستہ آہستہ ذہن کے پردے سے ٹکراتا ہے اور اس کی لہروں کی گونج سے قوتِ سامعہ متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتی۔''(۱)

منیؔر نیازی کے یہاں طرزِ بیان کو، موضوعات پر تفوق حاصل ہے۔ اُن کا استعاراتی نظام، تمثیلی انداز، وجدانی اسلوب اور داستانوی فضا، احساسات کی تجسیم کاری میں فعال کردار ادا کرتے ہیں۔ استعارہ سازی کا رجحان اُن کی شاعری میں بہت نمایاں ہے۔ انسانی کیفیات و احساسات کو پیش کرنے کے لیے اُنھوں نے استعارہ اور تمثیل کا انداز اپنایا ہے۔(۲) پریا تابیتا، منیؔر نیازی کی شاعری کے عناصرِ ترکیبی کے حوالے سے بات کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

''منیؔر نیازی کی شاعری میں طلسمی فضا، مافوق الفطرت عناصر، محیر العقول واقعات اور پُر اسرار تخیلاتی ماحول نہ صرف اُن کی ذات کو اپنے سحر میں مقید رکھتا ہے بلکہ قارئین کو بھی اُسی طلسمِ ہوش ربا میں انگشتِ بدنداں ہو کر اسیر ہو جانے پر مجبور کر دیتا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ قارئین کے ذہن اور حواس

کے گرد ایک لکشمن ریکھا کھینچ دیتے ہیں جسے پار کرنا مشکل ہی نہیں، ناممکن بھی ہے۔''(۳)

ڈاکٹر انور سدید، منؔیر نیازی کے وجدانی اسلوب کو طرزِ منؔیر قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''منؔیر نیازی کے اجتہاد میں اس فضا کا اثر و عمل ہے جو رنگ بدلتے موسموں اور مزاج بدلتے انسانوں سے مرتب ہوتی ہے، دیدۂ حیران کو مٹا دیتی ہے اور خوف اور بے اعتباری کو مجسم کر دیتی ہے۔ اُن کی غزل میں الفاظ ایک نیا روپ اختیار کرتے اور معنوی طور پر ایک نئی پرت الٹتے ہیں، ان کے وجدانی اسلوب کو طرزِ منیر سے تعبیر کرنا مناسب ہے۔''(۴)

منؔیر نیازی کی غزل، اُن کی نظم گوئی کی وجہ سے پس منظر میں چلی گئی ہے۔ ''کلیاتِ منؔیر''(۵) کے بارہ شعری مجموعوں میں ۲۱۱ غزلیات موجود ہیں، (۶) گو کہ اُن کی غزلیات کے مقابلے میں اُن کی نظموں کی تعداد دو گنا سے بھی کچھ زیادہ ہے تاہم اُن کی غزلیات کی تعداد اتنی کم بھی نہیں کہ وہ کوئی تأثر قائم کرنے سے قاصر رہیں۔

منؔیر نیازی کی غزل کلاسیکی طرزِ احساس، جدید مزاج اور اسالیب و موضوعات کی وجہ سے، اُن کی نظم سے الگ شناخت رکھتی ہے۔ اُن کی غزل کلاسیکی رچاؤ، رومانوی و داستانوی فضا اور عصری حسیت کے تال میل سے وجود پذیر ہوتی ہے۔ جو اُنھیں اپنے ہم عصروں میں منفرد کرتی ہے۔

عشق، غزل کا محبوب ترین اور سدا بہار موضوع تسلیم کیا جاتا ہے۔ ہر شاعر اپنے عشقیہ جذبات و احساسات کو ایک ایسا لب ولہجہ اور آہنگ عطا کرتا رہا ہے جو اُس کی ذات سے مخصوص ہو جاتا ہے۔ اُن غزلیات میں تجربات کا ایک حصہ عشق اور عشق سے بڑھ کر عورت سے متعلق ہے اور اس کا عورت سے متعلق نظریہ مثالی یا آدرشی نہیں بلکہ انسانی ہے۔ اُن کی غزل میں بھی ہجر و وصال کی مخفی اور پوشیدہ داستانیں موجود ہیں لیکن ان میں احساساتی سطح روایتی نہیں بلکہ تجرباتی ہے۔ (۷) منؔیر نیازی کی ادبی وابستگی حلقۂ اربابِ ذوق سے رہی۔ وہ حلقہ کے ابتدائی اراکین میں سے ہیں۔ وہ ۱۹۶۹ء اور ۱۹۷۰ء میں دو بار حلقہ کے سیکرٹری بھی رہے۔ یہی وجہ ہے کہ حلقہ کے دیگر شعراً کی طرح منؔیر نیازی کے یہاں بھی جذبے اور احساس کی ترجمانی ہی کو اولیت حاصل ہے۔ تاہم اُن کے یہاں بعض مقامات پر خیال کی پیش کش کے لیے فنی لوازمات سے بے نیازی برتنے کا رویہ بھی ملتا ہے۔

دوسری جنگِ عظیم نے انسان کو موت کی ہولناکی سے خوف زدہ اور تنہائی کا شکار کر دیا۔ جس سے دنیا بھر

میں وجودیت کا نظریہ قبولِ عام کی مسند پر جلوہ افروز ہوا۔ انسان کو درپیش خوف اور تنہائی نے اُسے اپنی ذات کے زندان میں اسیر کر کے رکھ دیا۔ منیر نیازی ایسے حساس تخلیق کار کے لیے عصری حسیّت سے متاثر نہ ہونا ناممکنات میں سے تھا، یہی وجہ ہے کہ اُن کے یہاں ڈر، خوف اور تنہائی کے استعارے بھرپور انداز میں اپنا اظہار کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ یہاں تک کہ خارجیت، داخلیت کا روپ دھار لیتی ہے اور وہ اپنی ذات میں مگن اور دنیا سے بے زار لگتے ہیں، کوئی اُن کے اِس رویّے کو نرگسیت کہتا ہے تو کوئی انا کا نام دیتا ہے۔ احمد ندیؔم قاسمی اُنھیں اپنے ہم عصروں سے مختلف قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اگر منیؔر نیازی اپنے عصر کے شعراُ سے کچھ الگ ہٹ کر آگے بڑھ رہا ہے تو اِس کی ایک وجہ اس کی تیز دھار انفرادیت ہے جو پھیل کر انانیت تک پہنچ جاتی ہے۔ مگر منیر کی انا ایک بیراگی انا نہیں ہے۔ وہ خاص واردات، خاص تجربات کی انا ہے۔ چناں چہ اس انا کے اجمال میں لاکھوں باشعور اور حساس صورتِ حال سے غیر مطمئن افراد کی تفصیل پوشیدہ ہوتی ہے۔ منیر نیازی کی شاعری بظاہر بہت سلیس، بہت سیدھی ہے، مگر بین السطور گمبھیر ہے جیسے 'انا الحق' کا نعرہ بظاہر بہت سادہ تھا مگر اس کے عقب میں انسان کی روحانی اور وجدانی واردات کی کائناتیں آباد ہیں۔'' (۸)

اشفاق احمد، منیؔر نیازی کی تعلّی اور خود پسندی کے جذبے کے حوالے سے اُن کے پہلے مجموعہ کے دیباچے کا اختتام اِن الفاظ پر کرتے ہیں:

''آخر میں مجھے منیؔر نیازی کی ذات پر ایک حملہ کرنا ہے اور وہ یہ کہ اس کی طبیعت میں تعلّی اور خود پسندی کا جذبہ کوٹ کوٹ کر بھرا ہے اور وہ کسی دوسرے شاعر کو خاطر میں نہیں لاتا۔ وہ ہر وقت اپنی ہی شاعری کے چرچے کرتا ہے اور اس کے گن گاتا رہتا ہے۔ لیکن رونا اس بات کا ہے کہ اس کی شاعری اس کی تعلّی اور خود پسندی سے بھی دو قدم آگے ہی نظر آتی ہے۔'' (۹)

غزلیاتِ منؔیر: فنی وسائل کا مطالعہ

اسلوب وآہنگ کی انفرادیت، خیالات وتجربات کی تازگی اور معاشرتی آگاہی وعصری صداقت منؔیر نیازی کو بیسویں صدی کے نصف آخر کے اہم غزل گوشعرأ کی صف میں شامل کرتی ہے۔ان کی غزل میں جوتازہ وجاندار محاکات نگاری کا التزام ملتا ہے وہ اُن سے پہلے کے شعرأ کے یہاں کم کم نظرآتا ہے۔یہی نہیں بلکہ اُن کی غزل میں حیرت ودہشت اور دیومالائیت کے شعوروآگاہی کے باوجود حزن وملال کی کیفیت بھی پائی جاتی ہے جس سے اُن کا تخلیقی جوہر وفورِ تخلیق سے متصف ہوکر سحر طاری کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔منیر نیازی، شعرأ کے جمِ غفیر میں بھی اپنی شعری انفرادیت کی وجہ سے منفرد نظرآتا ہے۔ڈاکٹر سمیرا اعجاز منؔیر نیازی کی غزل کی شعری فضا کو اُن کی شعری انفرادیت کا حوالہ قرار دیتی ہیں:

''منؔیر نیازی کی شعری انفرادیت کا ایک اہم حوالہ اُن کی غزل کی شعری فضا ہے جو اُن کے بلند پرواز تخیل کی دین ہے۔وہ خارجی دنیا سے داخل کی جانب سفر کرتے ہیں اور داخل وخارج کے امتزاج سے ایسی دنیا تخلیق کرتے ہیں جو نہ صرف فردِ واحد کے جذبات واحساسات کی نمائندگی کرتی ہے بلکہ پورے عہد کی کی حسیت کو پیش کرتی ہے۔جس کے نتیجے میں خوف، دہشت، پُراسراریت، حیرت و استعجاب اور داستانوی فضا جنم لیتی ہے۔''(۱۰)

ڈاکٹر وقار احمد رضوی منؔیر نیازی کی غزل کے لہجے اور آہنگ کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''اُن (منؔیر نیازی) کی غزل کی خصوصیات یہ ہے کہ وہ دائروں میں مقید

نہیں۔اُن کی غزل کا لہجہ اُن کے اپنے احساس کی پیداوار ہے، یہ ایک مثبت
ردِ عمل ہے۔اُن کے ہاں غزل کا داخلی وخارجی آہنگ ہے۔تخلیقی اُپج
ہے۔جس کے ڈانڈے سنجیدگی سے ملتے ہیں'' (۱۱)

عروضی آہنگ، شعری منطق اور جادو، یہ وہ تین عناصر ہیں جو کسی شعر کو قبول عام کی سند عطا کرتے ہیں۔اکثر شعرا، عروضی وشعری منطق کا حق تو اپنے تئیں ادا کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور بڑی حد تک کامیاب بھی ہو جاتے ہیں تاہم اُن کے یہاں تیسرا عنصر یعنی جادو بسا اوقات پیدا نہیں ہو پاتا، کیوں کہ اول الذکر دو عناصر اکتسابی جب کہ آخر الذکر وہبی عنصر ہے۔منیر نیازی اِس حوالے سے خوش قسمت ہیں کہ اُن کے یہاں شعر کا جادو سر چڑھ کر بولتا ہے۔اُن کے مطلعے اور مقطعے بطورِ خاص اِس آخری عنصر کے وصف سے متصف ہیں۔اُن کے یہاں بیسیوں ایسے بھرپور اشعار ہیں جو سامع وقاری کو اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں۔اُن کے اشعار میں ایک ایسی پُراسراریت ہوتی ہے جو دل کو مسحور اور دماغ کو مخمور کر دیتی ہے۔منؔیر نیازی اپنے ایک انٹرویو میں اِس سحر کاری کو تخلیقی جوہر قرار دیتے ہیں:

''شاعری ایک سحر ہے۔کچھ لوگ شاعری کو نشہ بھی قرار دیتے ہیں۔شاعری
ایک ایسا عطیۂ خداوندی ہے جو دوسروں کو فریفتہ کر دیتا ہے۔بشرطیکہ شاعری
میں تاثیر ہو۔اصلی اور نقلی شاعری کا فرق اس پیمانے سے لگایا جا سکتا ہے کہ
بعض لوگ شاعر ہوتے ہیں لیکن شاعری میں جو اصول وضوابط لاگو ہوتے
ہیں اُنھیں وہ نہیں معلوم ہوتے۔کچھ لوگوں کو ان اصولوں، اوزان کا پتا ہوتا
ہے مگر ان کی شاعری بے مزا ہوتی ہے۔اُس میں لذت اور گہرائی نہیں
ہوتی۔کیوں کہ اُن کے اندر تخلیق کا عمل نہیں ہوتا۔اصل چیز ہے تخلیق کا
جوہر، جس آدمی میں تخلیق ہے، جو خوب صورت بات کہہ سکتا ہے اور دوسروں
کو اپنی شاعری سے راغب کرنے کا فن جانتا ہے دراصل وہی سچا اور صحیح شاعر
ہے۔'' (۱۲)

منؔیر نیازی کے مطلعے بہت خوب صورت اور دل کش ہیں، حالاں کہ مطلع غزل کا مشکل ترین شعر ہوتا ہے جس میں دو بار قافیہ وردیف کا التزام کرنا پڑتا ہے اور بسا اوقات شاعر مطلع کا حق ادا نہیں کر پاتا لیکن منؔیر نیازی کے مطلعے اپنا بھرپور تاثر رکھتے ہیں۔وہ جتنی محنت غزل کے مطلعے پر کرتے ہیں، باقی اشعار میں کم کم نظر آتی ہے۔چند مطلعے (۱۳)

ملاحظہ ہوں:

؎ میری ساری زندگی کو بے ثمر اُس نے کیا
عمر میری تھی مگر اس کو بسر اُس نے کیا(۵۱۵)

؎ ہے میرے گرد کثرتِ شہرِ جفا پرست
تنہا ہوں اس لیے ہوں میں اتنا انا پرست(۶۱۴)

؎ خیال جس کا تھا مجھے ، خیال میں ملا مجھے
سوال کا جواب بھی سوال میں ملا مجھے(۷۰۲)

؎ کتابِ عمر کا اِک اور باب ختم ہوا
شباب ختم ہوا ، اِک عذاب ختم ہوا(۷۸۷)

؎ اس شہرِ سنگ دل کو جلا دینا چاہیے
پھر اس کی خاک کو بھی اُڑا دینا چاہیے(۳۲۰)

مطلع کی طرح منؔیر نیازی کے مقطعے بھی اپنی مثال آپ ہیں۔ چست بندش، روانی اور اپنے صوتی آہنگ کی وجہ سے اُن کا تخلص بھی مقطعے کے مضامین کو ترفع عطا کرتا ہے۔ ایک اور بات جو اُن کے مقطعوں کا خاصہ ہے وہ سحر، خوف، اداسی اور مایوسی کی ایک لہر ہے جو تہ میں چلتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ اُن کے اکثر و بیشتر مطلع اور مقطعے زبان زدِ خاص و عام ہیں۔ درج ذیل مقطعے میری بات کی بھرپور تائید کرتے نظر آئیں گے:

؎ منؔیر اس ملک پر آسیب کا سایہ ہے یا کیا ہے
کہ حرکت تیز تر ہے اور سفر آہستہ آہستہ(۴۵۴)

؎ اِک اور دریا کا سامنا ہے منؔیر مجھ کو
میں ایک دریا کے پار اُترا تو میں نے دیکھا(۳۳۱)

؎ جنگلوں میں کوئی پیچھے سے بلائے تو منؔیر
مڑ کے رستے میں کبھی اُس کی طرف مت دیکھو(۴۲۵)

؎ مدت کے بعد آج اُسے دیکھ کر منؔیر
اِک بار دل تو دھڑکا مگر پھر سنبھل گیا(۳۱۸)

ہے منؔیر تیری نگاہ میں
کوئی بات گہرے ملال کی(۴۳۰)

عادت ہی بنا لی ہے تم نے تو منؔیر اپنی
جس شہر میں بھی رہنا اُکتائے ہوئے رہنا (۴۹۹)

تھا منؔیر آغاز ہی سے راستہ اپنا غلط
اِس کا اندازہ سفر کی رائگانی سے ہوا(۶۱۵)

چاہتا ہوں میں منؔیر اِس عمر کے انجام پر
ایک ایسی زندگی جو اس قدر مشکل نہ ہو(۷۲۲)

جانتا ہوں ایک ایسے شخص کو میں بھی منؔیر
غم سے پتھر ہو گیا لیکن کبھی رویا نہیں(۲۴۶)

مطلعوں اور مقطعوں کے علاوہ بھی اُن کے یہاں کچھ ایسے اشعار ہیں جو دل گرفتگی کا ہنر جانتے ہیں لیکن اُن کی تعداد مقابلتاً کم ہے:

ہستی ہی اپنی کیا ہے زمانے کے سامنے
اِک خواب ہیں جہاں میں بکھر جائیں ہم تو کیا(۵۱۲)

آنکھوں میں اُڑ رہی ہے لُٹی محفلوں کی دھول
عبرت سرائے دہر ہے اور ہم ہیں دوستو(۶۸)

شہر میں وہ معتبر میری گواہی سے ہوا
پھر مجھے اس شہر میں نامعتبر اس نے کیا(۵۱۵)

خواب ہوتے ہیں دیکھنے کے لیے
ان میں جا کر مگر رہا نہ کرو(۶۱۷)

ہاتھوں کا ربط حرفِ خفی سے عجیب ہے
ملتے ہیں ہاتھ راز کی باتوں کے ساتھ ساتھ(۴۰۳)

مرے پاس ایسا طلسم ہے، جو کئی زمانوں کا اسم ہے

اُسے جب بھی سوچا بلا لیا،اُسے جو بھی چاہا بنا دیا(۲۴۷)

؎آواز دے کے دیکھ لو شاید وہ مل ہی جائے
ورنہ یہ عمر بھر کا سفر رائگاں تو ہے(۳۱۲)

منؔیر نیازی نے اپنے اشعار میں بیان و بدیع کو خوب صورت انداز اور سلیقے سے استعمال ہے جس سے اُن کے یہاں تازہ کاری اور ندرت پیدا ہوگئی ہے:

''اُن کی غزل روایت اور جدت کے احساس سے مملو ہے۔اُنھوں نے جہاں نئے موضوعات و اسالیب سے شاعری کو ہمکنار کیا وہیں فنی سطح پر بھی تخلیقی قوت عطا کی،اُن کی غزل بیان و بدیع کے حسن سے مزین ہونے کی بنا پر ندرتِ فن،تازہ بیانی اور تازہ خیال کی حامل ہے''(۱۴)

منؔیر نیازی کے یہاں کلاسیکی غزل کی شعریات میں عصری حسیت اور حقیقت پسندی کی آمیخت اور امتزاج نے اُردو غزل کو مزید ثروت مند کیا ہے۔نادر تشبیہات، نئے نئے استعارے، بصری و سمعی تمثال گری،نئی نئی لفظیات و تراکیب کے استعمال نے اُن کی غزل کو جہاں متانت اور وقار بخشا ہے وہاں تغزل اور ایمائیت کی دولت سے بھی مالا مال کیا ہے۔''منیر نیازی یک رُخی لفظیات کا استعمال نہیں کرتے بلکہ تہ درتہ معانی کی سطحیں پیدا کرتے ہیں جو ان کی غزل میں ایمائیت،تغزل اور پہلوداری کی خصوصیت پیدا کرتی ہیں۔''(۱۵) نئی علامتوں کی تخلیق اور غزل کے نئے معنوی نظام کی تشکیل میں منؔیر کے اہم کردار کا ذکر کرتے ہوئے انیس اشفاق لکھتے ہیں؛

''نئی غزل میں ایک اہم نام منؔیر نیازی کا ہے جنھوں نے غزل کو ایک نئی معنویت عطا کی ہے۔منؔیر نے یوں تو بہت زیادہ علامتوں کا استعمال کیا ہے لیکن مکان اور اس کے لوازم کی علامتی معنویتیں اُن کے یہاں سب سے زیادہ روشن ہوئی ہیں اور انھیں معنویتوں نے منؔیر کی شاعری میں ایک اسراری کیفیت پیدا کر دی ہے۔''(۱۶)

؎اِک آسیبِ زر ان مکانوں میں ہے
مکیں اِس جگہ کے سفر پر گئے(۳۲۹)

منؔیر نیازی کا علامتی و استعاراتی نظام،اُن کا اپنا وضع کردہ ہے۔اُن کے یہاں متحرک محاکات نگاری کے عمدہ

نمونے بھی کثرت سے ملتے ہیں۔ جیسے:

ردا اُس چمن کی اُڑا لے گئی
درختوں کے پتے ہوا لے گئی(۵۱۳)

ڈاکٹر وحید قریشی نے اُن کی امیجری کو اُردو غزل کے لیے انتہائی ضروری قرار دیتے ہوئے لکھا ہے؛

''منیر نیازی کی اُردو غزل میں ایک بہت بڑی کنٹریبیوشن یہ بھی ہے کہ اُس نے اُردو شاعری کو نئی امیجری دی ہے۔ اُردو شاعری میں سوچ اور جذباتی اظہار کا جو سٹیریوٹائپ انداز ہے اُسے بدلا ہے۔ اُس نے غزل کو نظم کی طرح لکھ کر اس میں نئے امیجز کرافٹ کیے ہیں۔ یہ ایک تجربہ ہے اور اُردو شاعری کو ایسے تجربات کی ضرورت ہے۔''(۱۷)

منیر نیازی کی شاعری میں 'شجر' اساطیری حوالہ، جب کہ چاند، ہوا، شام، موت، خواب، سفر، شہر اور دشت ایسی علامتیں نظم کی طرح اُن کی غزل کو بھی سحر انگیز بنا دیتی ہیں۔

شجر کے سائے میں موت دیکھو
ثمر میں اُس کے فنا کی دہشت(۴۵۲))

منیر دیکھ شجر، چاند اور دیواریں
ہوا خزاں کی ہے سر پر شبِ بہار میں ہوں(۴۳۲)

شاید چاند نکل آیا ہے
دیکھ منیر اُس چھت کی طرف(۵۰۸)

ہوا تھی، گہری گھٹا تھی، حنا کی خوشبو تھی
یہ ایک رات کا قصہ لہو رلا بھی گیا(۲۵۰)

ہوا شام کی آہِ آوارہ تھی
ملے اُس سے غم کے سمندر کئی(۴۱۴)

دل خوف میں ہے عالمِ فانی کو دیکھ کر
آتی ہے یاد موت کی پانی کو دیکھ کر(۳۲۱)

؎ خواب ہوتے ہیں دیکھنے کے لیے
ان میں جا کر مگر رہا نہ کرو(۶۱۷)
؎ ایسا سفر ہے جس میں کوئی ہم سفر نہیں
رستہ ہے اس طرح کا جو دیکھا نہیں ہوا
؎ اس دیارِ چشم و لب میں دل کی یہ تنہائیاں
ان بھرے شہروں میں بھی شامِ غریباں دیکھیے (۲۴۸)

علمِ بیان، اصلاً مجاز ہے جو تشبیہ، استعارہ، مجاز مرسل اور کنایہ سے بحث کرتا ہے اور جب کوئی شاعر اِن پر دسترس حاصل کر لیتا ہے تو پھر وہ مؤثر انداز میں اپنی بات کر سکتا ہے۔ منیرؔ نیازی نے تشبیہات کا استعمال خاص قرینے سے کیا ہے جس سے وہ اپنی بات کا ابلاغ بطریقِ احسن کرتے ہیں۔

منیرؔ کی تشبیہات اُن کی فکری وفنی بصیرت کا پتا دیتی ہیں۔ اُن کے یہاں فکر وفن کا ایک حسین امتزاج ہے۔ اُن کی تشبیہات اُن کے اشعار کو فنی طور پر خوب صورتی عطا کرتی ہیں اور فکری سطح پر معانی کی توضیح کا کام بھی سرانجام دیتی ہیں۔ اُن کے یہاں جہاں 'حسی وعقلی' طرفین کی الگ الگ مثالیں ملتی ہیں وہاں حسی وعقلی کے امتزاج سے بھی تشبیہ کی مختلف صورتیں بھی نظر نواز ہوتی ہیں:

؎ ڈر کے کسی سے چھپ جاتا ہے جیسے سانپ خزانے میں
زر کے زور سے زندہ ہیں سب خاک کے اِس ویرانے میں(۴۳۹)

اِس شعر میں طرفینِ تشبیہ، انسان (مشبہ) اور سانپ (مشبہ بہ)، جب کہ وجہ شبہ دونوں کا مزاحمتِ خارجی پر خزانے کی اوٹ میں چھپنا ہے۔ انسان، دولت کے پیچھے چھپنے ہی کی وجہ سے زندہ ہے۔

؎ کیا اندھیرے میں روشنی سی رہی
رنگ لب کا شرار سا نکلا

اِس شعر میں طرفینِ تشبیہ، لب (مشبہ) اور شرار (مشبہ بہ)، جب کہ وجہ شبہ سرخی، اور غرضِ تشبیہ محبوب کے ہونٹوں کو شرارے کی طرح سرخ وروشن قرار دینا۔ یہ شعر حسِ باصرہ کی عمدہ مثال ہے۔

؎ نواحِ قریہ ہے سنسان شامِ سرما میں

کسی قدیم زمانے کی سرزمیں کی طرح (۴۳۷)

اِس شعر میں طرفینِ تشبیہ، سنسان شامِ سرما (مشبہ) اور قدیم زمانے کے کھنڈر (مشبہ بہ) ہے۔ منؔیر نے حسِ بصارت کے ذریعے ایک خوب صورت تمثال تراشی ہے۔

سحر ہے موت میں منؔیر جیسے ہے سحرِ آئینہ
ساری کشش ہے چیز میں اپنی نظیر کے سبب (۴۱۵)

اِس شعر میں طرفینِ تشبیہ، موت (مشبہ) اور آئینہ (مشبہ بہ) بالترتیب عقلی و حسی ہیں۔ منؔیر نے اِس شعر میں عقل وحواس کے باہم امتزاج سے موت کے سحر کو آئینے کے سحر کے مانند قرار دیا ہے۔

منؔیر کے یہاں تشبیہ کی معروف اقسام تشبیہ قریب، بعید، مفصل، مجمل، وجدانی اور مرکب یا مماثل کی نشاندہی ملتی ہے۔ جیسے:

ملائمت ہے اندھیرے میں اُس کی سانسوں سے
دمک رہی ہیں وہ آنکھیں ہرے نگیں کی طرح (۴۳۷)

کاٹنا مشکل بہت تھا ہجر کی شب کا منؔیر
جیسے ساری زندگی غم کی حفاظت میں کٹے (۷۵۰)

یہ شعر، تشبیہ مرکب یا ممثل کی مثال ہے۔ مجموعی طور پر دیکھا جائے تو اِس شعر میں ہجر کی کٹھن شب کاٹنا (مشبہ) اور، ساری زندگی غم کی حفاظت کرنا (مشبہ بہ) مرکب و مماثل ہیں۔

منؔیر کی غزل میں فنی محاسن و فنی وسائل، فکر کو نکھارتے اور سنوارتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ''اُنھوں نے تشبیہ کے حسن کو فکری رو کے ساتھ اس طرح ہم آہنگ کر دیا ہے کہ اُن کا کلام حسن و تاثیر کا مجسم اظہار بن کر سامنے آتا ہے۔'' (۱۸)

اگر کوئی لفظ اپنے حقیقی معنوں کے بجائے مجازی معنوں میں اِس طرح اِستعمال ہو کہ اُس کے حقیقی اور مجازی معنوں میں تشبیہ کا تعلق پایا جائے تو اِستعارہ کہلاتا ہے۔ منؔیر نیازی کے یہاں استعارہ سازی کا رجحان بہت نمایاں ملتا ہے۔ اُنھوں نے انسانی کیفیات و احساسات کو استعارے اور تمثیل کے انداز میں پیش کیا ہے (۱۹) ہجرت کے

تجربے کے تناظر میں سفر منیؔر نیازی کے یہاں مرکزی اور سب سے بڑے استعارے کی حیثیت رکھتا ہے:

تھکن سفر کی بدن شل سا کر گئی ہے منیؔر
برا کیا جو سفر میں قیام کر بیٹھا(۳۹۸)

بہت قیام کی خواہش سفر میں آتی ہے
طلسمِ شامِ غریباں رہائی دیتا نہیں(۴۲۶)

منیؔر نے اپنی غزل میں جہاں استعارات اور علامات کا ایک داخلی جہان آباد کیا ہے وہاں خارجی آرائش و زیبائش کا اہتمام و انصرام بھی کیا ہے۔ انفرادی و اجتماعی سطح پر خوف، ڈر، دہشت، ویرانی اور تنہائی کے استعارے تواتر و تسلسل کے ساتھ اُن کی غزل میں جلوہ افروز ہوتے ہیں:

دل خوف میں ہے عالمِ فانی کو دیکھ کر
آتی ہے یاد موت کی پانی کو دیکھ کر(۳۲۱)

شہر میں ڈر تھا موت کا، چاند کی چوتھی رات کو
اینٹوں کی اس کھوہ میں دہشت تھی بھونچال کی(۴۴۸)

مذکورہ استعاروں کے علاوہ منیؔر کے یہاں سورج، چاند، سحر، صبح، شام، رات، زمین، آسمان، ہوا، پانی، گھٹا، شہر، دشت، صحرا اور سانپ ایسے استعارے روایتی و جدید پس منظر میں باہم گھلے ملے دکھائی دیتے ہیں:

صبحِ سفر کی رات تھی، تارے تھے اور ہوا
سایہ سا ایک دیر تلک بام پر رہا(۲۵۱)

رات اب ڈھلنے لگی ہے، بستیاں خاموش ہیں
تُو مجھے سونے نہیں دیتی مرے جی کی جلن(۳۱۱)

شام کے مسکن میں ویراں میکدے کا دَر کھلا
باب گزری صحبتوں کا خواب کے اندر کھلا(۴۱۲)

کھلا تہ بہ تہ نیلگوں آسماں
مکاں ایک تھا، اس کے اندر کئی(۴۱۳)

شام جھکی تھی بحر پر، پاگل ہو کر رنگ سے

یا تصویر تھی خواب میں ،میرے کسی خیال کی(۴۴۸)

منیؔر نے ایسی تراکیب بھی تراشی ہیں جواُن کے جذبات واحساسات کا بھرپوراورمؤثر انداز میں اظہار و ابلاغ کرتی ہیں۔''اُن کی تراکیب بعض اوقات تمثیل وعلامت کی منزل پر پہنچ جاتی ہیں۔اُن کی تراکیب میں جدت، اختصار و جامعیت،تازگی،روانی،بلاغت اور لطافت پوری طرح موجود ہے۔اُنھوں نے تراکیب سے تصاویر کشی کا کام بھی لیا ہےاورایک نئی کائنات سے بھی روشناس کیا ہے۔''(۲۰) اُن کی تراکیب میں لفظ وخیال ہر دوسطح پر عصری حسیت کا بھرپوراظہار ملتا ہے۔چند تراکیب ملاحظہ ہوں:

اشکِ رواں کی نہر ہے اور ہم ہیں دوستو
اُس بے وفا کا شہر ہے اور ہم ہیں دوستو(۶۸)

ڈوبا نڈھال سورج تاروں کا باغ چمکا
پیڑوں کی چوٹیوں پر مہ کا چراغ چمکا(۲۲۴)

کس کو فکرِ گنبدِ قصرِ حباب
آبجو پیہم چلے،پیہم چلے(۲۲۵)

کیوں دشتِ غم میں خاک اُڑاتا رہا منیؔر
میں جو قتیلِ حسرتِ ناکام بھی نہ تھا(۲۲۷)

ہے بابِ شہرِ مردہ گزرگاہِ بادِ شام
میں چپ ہوں اس جگہ کی گرانی کو دیکھ کر(۳۲۱)

آزردہ ہے مکان میں خاکِ زمین بھی
چیزوں میں شوقِ نقلِ مکانی کو دیکھ کر(۳۲۱)

طوفانِ ابر و بادِ بلا ساحلوں پہ ہے
دریا کی خامشی میں ڈبونے کا رنگ ہے(۳۲۴)

شانِ ہنر ، کلامِ سخنور بھی کچھ نہیں
عجزِ فقیر و کبرِ تونگر بھی کچھ نہیں(۴۴۶)

بامِ بلندِ یار پہ خاموشیاں سی ہیں

اس وقت وہ کہاں ہے وہ یارِ ہوا پرست(۲۱۴)
سمتِ سیاہِ جہل میں مدھم ہوئیں سیاہیاں
چمکے ہیں اس کے وست میں علم کے در نئے نئے(۲۲۵)
ہے جس کے بعد عہدِ زوال آشنا منؔیر
اتنا کمال ہم کو خُدا نے نہیں دیا(۲۰۹)

شاعر کسی لفظ کو مرکزی اور کلیدی اہمیت و حیثیت دیتے ہوئے اُس لفظ کے جملہ امکانات تک رسائی حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے، اِس لیے علمِ بدیع محض لفظی کاریگری نہیں ہے بلکہ کسی لفظ کے ممکنہ معانی کا شعر کی معنویت اور معنوی تہ داری میں اضافہ دراصل کمالِ صناعت ہے۔ منؔیر نے صنائع بدائع (معنوی و لفظی) کا استعمال اِس قرینے سے کیا ہے کہ معنوی و لفظی ہر دو سطح پر اُن کے کلام میں ندرت اور تازہ کاری کا احساس ہوتا ہے۔ منؔیر نیازی نے درج ذیل صنائع معنوی کو مہارت کے ساتھ استعمال کیا ہے۔

طباق یا تضاد کے علاوہ بھی اِس صنعت کے کئی ایک نام ہیں جیسے تطبیق، مطابقت تکافو۔ کلام میں ایسے الفاظ لانا جو آپس میں تضاد کا علاقہ رکھتے ہوں، صنعتِ تضاد کہلاتی ہے۔ صنعتِ تضاد کی دو صورتیں اور کیفیتیں ہیں، صنعتِ تضاد ایجابی اور صنعتِ تضاد سلبی۔ اُردو غزل میں صنعتِ تضاد کا استعمال کثرت سے ملتا ہے۔ غزلیات منؔیر نیازی میں بھی مذکورہ صنعت کا استعمال فراوانی سے ملتا ہے:

سوادِ شامِ سفر ہے جلا جلا سا منؔیر
خوشی کے ساتھ عجب سا ملال بھی ہے مجھے(۴۴۷)

اِس شعر میں 'خوشی اور ملال' دونوں الفاظ ایک دوسرے کی ضد ہیں، لہٰذا یہ صنعتِ تضاد ایجابی کی مثال ہے۔

بطور کنایہ وایہام، کلام میں ایک سے زیادہ رنگوں کا ذکر کرنا جو ایک دوسرے کی ضد ہوں، صنعتِ تدبیج کہلاتا ہے۔ صنعتِ تدبیج کو بھی صنعتِ طباق کی ایک قسم قرار دیا جاتا ہے۔

بہنے لگی ہے ندی اِک سرخ رنگ مے کی
اِک شوخ کے لبوں کا لعلیں ایاغ چمکا(۲۲۴)

کلام میں ایسے الفاظ لانا جو آپس میں تضاد کے علاوہ کوئی اور نسبت رکھتے ہوں، صنعتِ مراعاۃ النظیر کہلاتی ہے۔ اُردو شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے ہم دیکھتے ہیں کہ یہ صنعت کثرت کے ساتھ پائی جاتی ہے۔ صنعتِ مراعاۃ النظیر کو تناسب، توفیق، ایتلاف اور تلفیق بھی کہتے ہیں:

اِک اِک ورق ہے بابِ زر ، تیری غزل کا، اے منیرؔ!
جب یہ کتاب ہو چکے جا کے دکھانا تب اُسے(۳۳۸)

محولہ بالا شعر میں 'ورق، باب، غزل، کتاب' ایسے الفاظ ہیں جو آپس میں مناسبت رکھتے ہیں۔ منیرؔ نے یہ چاروں الفاظ کے استعمال سے ایک شعری مجموعہ کے ترتیب پانے کے عمل کو بیان کیا ہے۔

حسنِ تعلیل کے لغوی معنٰی علت بیان کرنے کی خوبی یعنی جدت ہے جب کہ اصلاح میں اگر کسی چیز کے وقوع کے واسطے کوئی ایسی وجہ بیان کی جائے جو واقعی نہ ہو مگر اس میں کوئی شاعرانہ جدت و نزاکت پیشِ نظر رکھی جائے، صنعتِ حسنِ تعلیل کہلاتی ہے:

ہے آنکھ سرخ اُس لبِ لعلیں کے عکس سے
دل خوں ہے اُس کی شعلہ بیانی کو دیکھ کر(۳۲۱)

کلام میں موصوف کے وصف کو اس کی زیادتی یا کمی کا اظہار کرنے کے لیے اس شدت کا مبالغہ کرنا کہ صفت واقعیت ہی سے خارج ہو جائے 'صنعتِ مبالغہ' کہلاتی ہے۔ 'صنعتِ مبالغہ' کی ایک صورت 'صنعتِ تبلیغ' ہے یعنی کلام میں ایسے الفاظ لائے جائیں کہ مبالغہ آمیز ہونے کے باوجود قریب الفہم ہوں۔

جو ہوا میں گھر بنائے کاش کوئی دیکھتا
دشت میں رہتے تھے پر تعمیر کی عادت بھی تھی(۲۳۵)

منیرؔ نیازی کے یہاں درج ذیل صنائع لفظی کا استعمال بھی سلیقے سے کیا گیا ہے:

صنائع لفظی میں 'صنعتِ تجنیس' کی طرح 'صنعتِ ردالعجز علی الصدر' بھی کثیرالاقسام صنعت ہے۔

دیکھیے اب کے برس کیا گل کھلاتی ہے بہار
صدر حشو عروض

کتنی شدت سے مہکتا ہے گلستاں دیکھیے (۲۴۸)
ابتدا حشو عجز

وحدت سے کثرت کی طرف
صدر حشو عروض
کثرت سے وحدت کی طرف (۵۰۷)
ابتدا حشو عجز

شعر کے دونوں مصرعوں کے کل الفاظ ایک دوسرے کے ہم وزن یا ہم قافیہ ہوں تو علمِ بدیع کی اصطلاح میں اسے 'صنعتِ ترصیع' کہتے ہیں:

کئی رنگ پیدا ہوئے برق سے
کئی عکس دیوار و در پر گئے (۳۲۹)

'صنعتِ ذوقافیتین' کو 'صنعتِ ذوالقوافی' بھی کہتے ہیں۔ جب ایک شعر میں دو یا دو سے زیادہ قوافی کا التزام کیا جائے تو اسے 'صنعتِ ذوقافیتین' کہتے ہیں۔ یہ صنعت بھی صنعتِ تشریع اور صنعتِ منقوص سے مشابہت رکھتی ہے۔

ابر و ہوا نئے نئے، شمس و قمر نئے نئے
اہلِ نظر نئے نئے، اہلِ خبر نئے نئے (۶۲۵)

اگر شعر میں دو ایسے لفظ لائے جائیں جو ایک ہی مادہ یا مصدر سے مشتق ہوں۔ تو اسے 'صنعتِ اشتقاق' کہتے ہیں۔

عمر کے ساتھ عجیب سا بن جاتا ہے آدمی
حالت دیکھ کے دکھ ہوا، آج اُس پری جمال کی (۴۴۹)

شعر میں ترتیب وار چند چیزیں بیان کرنا اور پھر ان چیزوں کے مناسبات بھی ترتیب وار یا بغیر ترتیب کے بیان کرنا 'صنعتِ لف ونشر' کہلاتی ہے۔ اگر مناسبات کا بیان ترتیب وار ہو تو 'لف ونشر مرتب' اور اگر ترتیب وار نہ ہو تو

'لف ونشر غیر مرتب' کہلائے گی:

مکاں ہے قبر جسے لوگ خود بناتے ہیں
میں اپنے گھر میں ہوں یا میں کسی مزار میں ہوں(۴۳۱)

منؔیر نیازی کی فنی بے نیازی:

منؔیر نیازی کے کلیات میں جہاں ایسے بہت سے شعر ہیں جو قاری کو گرفت میں لے لیتے ہیں وہاں بہت سے اشعار ایسے بھی ہیں جو فنی اسقام کی وجہ سے شعری اسرار ورموز سے آشنا قاری کو اپنی طرف متوجہ کرنے سے قاصر رہتے ہیں۔اِس کی وجہ یہ ہے کہ منیر نیازی بسا اوقات فنی لوازمات سے بے نیازی کا رویہ اختیار کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔منؔیر کے یہاں فنی اسقام کی نشاندہی :

عجب کشش تھی نظر پر سرابِ صحرا کی
گہر مگر وہ نظر کا اُس آب میں نہ ملا(۳۲۷)

'گہر' اور 'آب' میں تعقید ہے۔اس تعقید کو یوں دور کیا جاسکتا ہے:

ہے اُس کے گرد یہ محفل جو اِک سوال میں چپ
لگی ہے اُس کو بھی ایسے کسی خیال کی چُپ(۶۸۷)

''چپ لگنا'' کے استعمال میں منؔیر نے تعقید پیدا کر دی ہے۔

خوب لگتا ہے اُس کے ساتھ مجھے
وصل کی شب کی خواہشوں کا سفر(۴۹۶)

صدر یعنی ''خوب لگتا ہے'' کا تعلق عجز یعنی ''خواہشوں کا سفر'' کے ساتھ ہے۔اوّل الذکر ٹکڑا پہلے مصرعے کے آغاز میں اور مؤخر الذکر ٹکڑا دوسرے مصرعے کے آخر میں ہے۔اس طرح تعقید پیدا ہوگئی ہے۔

تسامحاتِ اوزان:

منؔیر نیازی سے بعض الفاظ کے اوزان میں بھی تسامح ہوا:

دیکھا نہ جائے گا وہ سماں شام کا منؔیر
جب بامِ غم سے خوشبو کوئی ہار کر گئی

''خوشبوٗ'' اسم ہے لہٰذا ''خوشبوٗ'' کے آخری حرف ''وٗ'' کا حذف کرنا جائز نہیں۔منؔیر نے محولہ بالا شعر میں ''خوشبوٗ'' کو بروزنِ ''فعل'' باندھا ہے جس سے ''خوشبوٗ''خشب پڑھی جاتی ہے، ''خوشبوٗ'' کو''خشب'' باندھنا اگر حرام نہیں تو مکروہ ضرور ہے۔

طلسمات ہونٹوں پہ، آنکھوں میں غم
نئے زیورات اُن کے پاؤں میں تھے(۲۳۹)

منؔیر نے درج بالا شعر میں لفظ ''پاؤں'' بروزنِ فعلن استعمال کیا ہے، جو مناسب نہیں۔لفظ ''پاؤں یا پانوٗ'' بروزنِ فعل استعمال ہونا چاہیے۔

کھڑا ہوں یوں کسی خالی قلعے کے صحنِ ویراں میں
کہ جیسے میں زمینوں میں دفینے دیکھ لیتا ہوں(۴۱۱)

محولہ بالا شعر میں منؔیر نے ''قلعٔ'' کو''بروزنِ فعوٗ'' استعمال کیا ہے جو جائز نہیں۔

عیبِ تنافر کی دونوں قسموں، 'عیبِ تنافر خفی' اور 'عیبِ تنافر جلی' کی مثالیں منؔیر نیازی کے یہاں موجود ہیں ۔'عیبِ تنافر خفی' بظاہر محسوس نہیں ہوتا، لیکن علمائے ادب کے نزدیک دونوں قسم کے عیوب سے احتراز کرنا چاہیے۔منؔیر نیازی کے یہاں 'عیبِ تنافر' کی مثالیں کثرت سے موجود ہیں، چند ایک ملاحظہ ہوں:

رات فلک پر رنگ برنگی آگ کے گولے چھوٹے
پھر بارش وہ زور کی برسی مہک اُٹھے گل بوٹے(۱۲۹)

('آگ کے گولے' عیبِ تنافر جلی)

رات کے سنسان گنبد میں رچی ہے راس سی
پہرے داروں کی صداؤں کے طلمسی شور سے(۲۳۱)

('راس سی' عیبِ تنافر جلی)

شامِ فراق آئی تو دل ڈوبنے لگا

ہم کو بھی اپنے آپ پہ کتنا غرور تھا(۲۳۷)

('آپ پہ' عیبِ تنافر جلی)

؎ میں تو اُس کو دیکھتے ہی جیسے پتھر ہو گیا
بات تک منہ سے نہ نکلی بے وفا کے سامنے(۲۴۵)

('بات تک' عیبِ تنافر جلی، 'نہ نکلی' عیبِ تنافر خفی)

؎ مہیب بن تھا چہار جانب
کٹا تھا سارا سفر اکیلے(۳۱۶)

('مہیب بن' عیبِ تنافر جلی)

؎ ہے آنکھ سرخ اُس لبِ لعلیں کے عکس سے
دل خوں ہے اس کی شعلہ بیانی کو دیکھ کر(۳۲۲)

('عکس سے' عیبِ تنافر جلی)

؎ چھلکائے ہوئے چلنا خوشبو لبِ لعلیں کی
اِک باغ سا ساتھ اپنے مہکائے ہوئے رہنا(۴۹۹)

('سا ساتھ' عیبِ تنافر خفی)

؎ کل بھی تھا آج جیسا ورنہ منیؔر ہم بھی
وہ کام آج کرتے کل پر جو ٹال آئے(۶۹۸)

('آج جیسا' عیبِ تنافر جلی)

؎ منزل ہے اس مہک کی کہاں، کس چمن میں ہے
اس کا پتا سفر میں ہوَا نے نہیں دیا(۷۰۹)

('مہک کی کہاں' عیبِ تنافر جلی)

؎ اِک خیالِ خام میں مسحور کر رکھا مجھے
خود پرستی نے جہاں سے دور کر رکھا مجھے(۷۹۷)

('خام میں' اور 'کر رکھا' عیبِ تنافر جلی)

بعض اوقات شعر کے پہلے مصرع میں ردیف تو ہوتی لیکن قافیہ نہیں ہوتا، تکرارِ ردیف کا عیب پڑھنے اور سننے میں ناگوار گزرتا ہے۔ کلامِ منیر نیازی میں اِس عیب کی مثالیں بھی کثرت سے ملتی ہیں:

اُس کو بھی تو جا کر دیکھو، اس کا حال بھی مجھ سا ہے
چپ چپ رہ کر دکھ سہنے سے تو انساں مر جاتا ہے
کتنے یار ہیں پھر بھی منیر اس آبادی میں اکیلا ہے
اپنے ہی غم کے نشے سے اپنا جی بہلاتا ہے (۲۳۲)

محولہ بالا غزل کے قوافی 'سمجھاتا، آتا، شرماتا وغیرہ ہیں، اور ردیف 'ہے'۔ غزل کے پانچ شعروں میں سے دو شعروں میں 'تکرارِ ردیف کا عیب موجود ہے۔

جیسے زر کی پیلاہٹ میں موجِ خون اُترتی ہے
زہرِ زر کے تند نشے نے دیدہ و دل میں اُترتا ہے (۴۱۰)
('ہے' نقصِ تکرارِ ردیف)

ایسا سفر ہے جس کی کوئی انتہا نہیں
ایسا مکاں ہے جس میں کوئی ہم نفس نہیں (۵۴۲)
('نہیں' نقصِ تکرارِ ردیف)

اور کسی جہان میں، حاضرِ جان سی کبھی!
غیبوں کے سحرِ دور میں ساعتِ عام سی کبھی (۶۸۲)
('سی کبھی' نقصِ تکرارِ ردیف)

مے پئیں، لوگوں میں جائیں، بے مزہ باتیں کریں
اور اِس ماحول میں اس کے علاوہ کیا کریں (۷۳۷)
('کریں' نقصِ تکرارِ ردیف)

اِک بار جو گیا سو گیا بھول جا اُسے
وہ گم شدہ خیال ہے پیدا نہ کر اُسے (۷۸۳)
('اُسے' نقصِ تکرارِ ردیف)

ہر عمل ہے عمل کا ردِ عمل
ہر ستم ہے ستم کا ردِ عمل (۷۸۶)
('کا ردِ عمل' نقصِ تکرارِ ردیف)

خامشی سے دیر تک اس حسن کا تکنا مجھے
دیر تک اس یاد نے رنجور کر رکھا مجھے (۷۹۷)
('مجھے' نقصِ تکرارِ ردیف)

منزلیں آساں بہت تنہا سفر کرنے سے ہیں
رنج ہیں جتنے سفر میں ہم دموں کے دم سے ہیں (۸۰۲)

عیوبِ قوافی:

علمائے علمِ قافیہ کے نزدیک 'قافیہ' کی غلطی کو فحش ترین غلطی تصور کیا جاتا ہے، یہی وجہ ہے کہ وہ شعر کو عیوب سے پاک رکھنے کے لیے علمِ قافیہ پر مکمل دسترس حاصل کرنے کی ضرورت پر زور دیتے ہیں۔ کلامِ منیر کا مطالعہ سے یہ بات عیاں ہوتی ہے کہ یا تو وہ علمِ قافیہ پر مکمل دستگاہ نہیں رکھتے تھے، یا پھر وہ علمِ قافیہ کو زیادہ اہمیت نہیں دیتے تھے۔ اُن کے یہاں قافیے کے عیوب کثرت سے ملتے ہیں:

شعاعِ مہرِ منور شبوں سے پیدا ہو
متاعِ خوابِ مسرت غموں سے پیدا ہو (۳۳۲)

اِس شعر میں قوافی 'شبوں' اور 'غموں' ہیں۔ اگر ان دونوں کے حروفِ زوایدیعنی 'و' اور 'ں' الگ کر ڈالیں تو باقی بامعانی الفاظ 'شب' اور 'غم' ہوں گے مگر اِن میں 'حرفِ روی' مشترک نہیں، گویا یہ عیب 'ایطائے جلی' کی ذیل میں آتا ہے۔

رہتا ہے اِک ہراس سا قدموں کے ساتھ ساتھ
چلتا ہے دشت، دشت نوردوں کے ساتھ ساتھ (۴۰۳)

اِس شعر میں قوافی 'قدموں' اور 'نوروں' ہیں۔ اگر اِن دونوں کے حروفِ زوایدیعنی 'و' اور 'ں' الگ کر ڈالیں تو

باقی بامعانی الفاظ 'قدم' اور نور' ہوں گے مگر اِن میں 'حرفِ روی' مشترک نہیں، گویا یہ عیب 'ایطائے جلی' کی ذیل میں آتا ہے۔

شام کے مسکن میں ویراں میکدے کا دَر کھلا
باب گزری صحبتوں کا خواب کے اندر کھلا(۴۱۲)

اِک عالمِ ہجراں ہی اب ہم کو پسند آیا
یہ خانۂ ویراں ہی اب ہم کو پسند آیا
بے نام و نشاں رہنا غربت کے علاقے میں
یہ شہر بھی دلکش تھا تب ہم کو پسند آیا(۵۰۹)

محولہ بالا غزل کے مطلع سے قوافی 'ہجراں اور ویراں' دکھائی دیتے ہیں، لیکن اگلے اشعار میں قوافی 'تب، جب، کب، شب' ہیں، اِس صورت میں مطلع کے دونوں مصرعوں میں قافیہ 'اب' ہے۔ لگتا یہی ہے کہ منیؔر نے پہلے، بمطابق مطلع غزل کہنا چاہی لیکن جب غزل آگے نہیں چلی تو اُنھوں مطلع کی ردیف 'ہی اب ہم کو پسند آیا' ہی میں سے قافیۂ اب' پسند کر کے غزل آگے چلالی۔

درج ذیل دونوں غزلوں کے قوافی کے تعین میں بھی منیؔر نے ٹھوکر کھائی ہے۔ اگر دونوں مطلعوں میں سے جوں کے توں حروف یعنی 'سا ہو گیا' اور 'ہونا بھی ضروری تھا' کو ردیفیں خیال کرتے ہوئے الگ کر دیے جائیں، تو پہلے مطلع میں باقی بامعانی الفاظ 'ہرا' اور 'دم' اور دوسرے مطلع میں 'نہ' اور 'میں' ہوں گے مگر اِن میں 'حرفِ روی' مشترک نہیں ہیں، گویا ان میں 'ایطائے جلی' کا عیب پایا جاتا ہے۔

دشتِ باراں کی ہوا سے پھر ہرا سا ہو گیا
میں فقط خوشبو سے اُس کی تازہ دم سا ہو گیا(۵۲۲)

ترا ہونا ضروری تھا نہ ہونا بھی ضروری تھا
کسی بھی یاد کا ہستی میں ہونا بھی ضروری تھا(۷۹۹)

درج ذیل غزل کے قوافی کے تعین میں بھی منیؔر نے ٹھوکر کھائی ہے۔ مطلع میں اُنھوں نے 'را' کا قافیے یعنی 'ہرا اور بھرا' باندھا، لیکن آگے چل کر 'کھلا'،

سورج کی دمک، بجلی کی چمک، ساون کا ہرا بَن دیکھا ہے

رنگین ملائم پتوں کی سرسر سے بھرا بَن دیکھا ہے
دیوارِ فلک ،محرابِ زماں ،سب دھوکے آتے جاتے ہیں
یہ ایک حقیقت ہم پہ کھلی جب سے وہ کھلا بن دیکھا ہے(۵۴۱)

درج ذیل غزل اگرچہ غیر مردف ہے لیکن مطلع میں عجب اشتباہ پیدا ہوتا ہے اور اگلے شعروں میں مزید۔ غزل کے پہلے تین اشعار ملاحظہ ہوں:

وہ جو اپنا یار تھا دیر کا کسی اور شہر میں جا بسا
کوئی شخص اس کے مکان میں کسی اور شہر کا آ بسا
یہی آنا جانا ہے زندگی،کہیں دوستی کہیں اجنبی
یہی رشتہ کارِ حیات ہے،کبھی قرب کا کبھی دور کا
ملے اس میں لوگ رواں دواں کوئی بے وفا کوئی باوفا
کٹی عمر اپنی یہاں وہاں کہیں دل لگا کہ نہیں لگا(۸۳۵)

تراکیب میں اساتذۂفن اعلانِ نون کو عیب خیال کرتے ہیں۔منیرؔ نیازی کے یہاں اعلانِ نون کی مثالیں ملاحظہ ہوں:

؎عجب رنگ رنگیں قباؤں میں تھے
دل و جان جیسے بلاؤں میں تھے(۲۳۹)

؎آزردہ ہے مکان میں خاکِ زمین بھی
چیزوں میں شوقِ نقلِ مکانی کو دیکھ کر(۳۲۱)

غزل کے شعر کے لیے حشو وزوائد کا بوجھ ناقابلِ برداشت ہوتا ہے جو نہ صرف شعر کے حسن کو زائل کرتا ہے بلکہ خیال کے ابلاغ میں بھی حائل ہوتا ہے:

؎برسوں سے اس مکان میں آیا نہیں کوئی
اندر ہے اس کے کون،یہ سمجھا نہیں کوئی (۸۷۰)

دوسرے مصرعے کا یہ ٹکڑا ''اندر ہے اس کے کون، یہ'' اور بالخصوص ''یہ'' حشو ہے۔ دوسرا مصرع اِس طرح بھی

ہوسکتا تھا:

فائدہ کیا ہے اگر اب وہ ملے بھی تو منؔیر
عمر تو بیت گئی راہ پہ لاتے اُس کو(۳۱۵)

پہلے مصرعے میں ''ہے''اور''تو'' حشو ہیں۔

تمام اُجڑے خرابے حسیں نہیں ہوتے
ہر اِک پرانا مکاں قصرِ جم نہیں ہوتا

دوسرے مصرعے میں حرف ''اِک'' حشو ہے۔''پرانا'' کا الف گرانا جائز نہیں۔ سست بندش کی وجہ سے شعر سپاٹ ہوگیا ہے۔

غزلیاتِ منؔیر کا عروضی مطالعہ:

منؔیر کی پسندیدہ بحور میں 'رمل، مضارع، ہزج، مجتث اور متقارب' ہیں، اِن پانچ بحروں کے بائیس اوزان میں اُنھوں نے ۱۷۵ غزلیں کہیں، جب کہ باقی چھے بحور 'خفیف، جمیل، متدارک، رجز، کامل اور منسرح' کے نو اوزان میں ۳۶ غزلیات کہیں۔ مجموعی طور پر اُنھوں نے گیارہ بحور کے چونتیس اوزان میں ۲۱۱ غزلیات کہی ہیں۔(۲۱)

منیر نیازی، اُن خوش قسمت شعرا میں سے ایک ہیں جن کی شاعری اور شخصیت کا سحر ایک دنیا پر طاری رہا۔ اُن کے مداح، اُن کے شعری مجموعے کا بڑی بیتابی کے ساتھ انتظار کیا کرتے تھے۔ اُن کی زندگی کے واقعات اور محسوسات سے ابھرتی ہوئی طلسماتی فضا قاری کو اپنے سحر میں لینے کی بھرپور صلاحیت رکھتی ہے۔ وہ کلاسیکی روایت سے جڑت بھی رکھتی ہے اور عصری حسیت کی ترجمانی بھی کرتی ہے۔ گویا منؔیر کی غزل گوئی سے نہ صرف غزل کی نئی زبان وجود پذیر ہوئی بلکہ اس زبان سے ایک نیا طرزِ احساس اور جدید طرزِ اظہار بھی ظہور پذیر ہوا۔ منؔیر کا شمار بیسویں صدی کے اُن چند شعرا میں ہوتا ہے جنھیں صاحبِ اسلوب غزل گو شاعر کہا جاسکتا ہے۔

منؔیر نیازی بیسویں صدی کے شعرا کے جمِ غفیر میں بھی اپنی غزل کی داستانوی فضا کی وجہ سے شعری انفرادیت رکھتے ہیں۔ یہ شعری انفرادیت اُن کے تخیل کے ترفع کی وجہ سے ہے۔ وہ خارج سے داخل کی طرف سفر کرتے ہیں اور داخل و خارج کے امتزاج و آمیخت سے ایسی تخلیقی دنیا آباد کرتے ہیں جو ایک طرف اُن کی زندگی کی

ترجمانی کرتی ہے تو دوسری طرف عصری حسیت کو پیش کرتی ہے۔ منؔیر کا تعلق اگر چہ حلقۂ اربابِ ذوق سے تھا لیکن وہ شعر کسی نظریے یا نصب العین کے تحت نہیں لکھتے تھے بلکہ شعر برائے شعر کے تصور کے قائل تھے۔ ڈاکٹر سہیل احمد خان نے ایک مکالمے کے دوران میں جب اُن سے تصورِ شعر کے بارے میں سوال کیا تو اُنھوں نے جواب دیا:

> ''میرا نظریۂ شعر کوئی نہیں ہے بس شعر ہی ہے۔ میں شعر کسی نظریے کے تحت نہیں لکھتا ،اس میں کوئی پلاننگ یا None فلاسفی نہیں ہے شعر کو justify کرنے کے لیے۔ کبھی کسی رنگ میں کبھی کسی شکل میں شعر لکھتا ہوں میرا نظریۂ شعر سوائے شعر کے اور کچھ نہیں۔'' (۲۲)

حواشی و حوالہ جات

۱۔ اشفاق احمد، دیباچہ ''تیز ہوا اور تنہا پھول'' بعنوان 'سرِ کہسار'، ''کلیاتِ منؔیر''، لاہور، ماورا بکس، ۲۰۰۵ء، ص ۴۲۔

۲۔ امجد طفیل، مضمون: منؔیر نیازی کی شعری کائنات، مشمولہ: ادبیات۔ بیادِ منؔیر نیازی، اسلام آباد، اکادمی ادبیات، شمارہ ۸۳، ۸۴، ۲۰۰۹، ص ۲۲۴۔

۳۔ پریا تابیتا، مضمون: عبرت سرائے دہر ہے اور ہم ہیں دوستو، مشمولہ: ادبیات۔ بیادِ منؔیر نیازی، اسلام آباد، اکادمی ادبیات، شمارہ ۸۳، ۸۴، ۲۰۰۹، ص ۲۸۳۔

۴۔ ڈاکٹر انور سدید ''اُردو ادب کی مختصر تاریخ''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۹۱ء ص ۵۹۴۔

۵۔ ''کلیاتِ منؔیر''، لاہور، ماورا بکس، ۲۰۰۵۔ کلیاتِ منؔیر میں درج ذیل بارہ مجموعے شامل ہیں:

(i) تیز ہوا اور تنہا پھول (ii) جنگل میں دھنک (iii) دشمنوں کے درمیاں شام (iv) ماہِ منؔیر (v) چھ رنگین دروازے (vi) آغازِ زمستاں میں دوبارہ (vii) ساعتِ سیّار (viii) پہلی بات ہی آخری تھی (ix) ایک دُعا جو میں بھول گیا تھا (x) سفید دن کی ہوا (xi) اور سیاہ شب کا سمندر (xii) ایک مسلسل

۶۔ منؔیر کے یہاں جو دو ایک شعر بھی شاملِ کلیات ہیں، انھیں غزل کا قائم مقام قرار دیتے ہوئے اُن کا الگ سے عروضی تجزیہ کیا گیا ہے۔ یوں منؔیر کے یہاں غزلوں کی تعداد ۱۲۱ بنتی ہے۔

۷۔ انیس ناگی، ڈاکٹر ''منؔیر نیازی'' مشمولہ آٹھ غزل گو، مرتبہ جاوید شاہین، لاہور، مکتبہ میری لائبریری، ۱۹۶۸ء، ص ۱۵۔

۸۔ احمد ندیم قاسمی، دیباچہ ''چھ رنگین دروازے'' بعنوان 'منؔیر کی منور شاعری'، ''کلیاتِ منؔیر''، لاہور، ماورا بکس، ۲۰۰۵ء، ص ۴۶۵۔

۹۔ اشفاق احمد، دیباچہ ''تیز ہوا اور تنہا پھول'' بعنوان 'سرِ کہسار'، ''کلیاتِ منؔیر''، لاہور، ماورا بکس، ۲۰۰۵ء، ص ۴۴۔

۱۰۔ سمیرا اعجاز، ڈاکٹر، منیر نیازی--- شخص اور شاعر، فیصل آباد، مثال پبلشرز، ۲۰۱۴ء، ص ۲۹۷

١١۔ وقار احمد رضوی، ڈاکٹر، تاریخ جدید اُردو غزل نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۱۹۸۸ء، ص ۹۱۱

١٢۔ http:/www.urdupoint.com/adab/detail.198.122.1.18..html

١٣۔ ''کلیاتِ منیرؔ''، لاہور، ماورا بکس، ۲۰۰۵'' میرے سامنے ہے۔ منیرؔ نیازی کے فنی وسائل کے مطالعہ کے دوران میں یہی کلیات میرے سامنے اور مثالوں میں پیش کردہ اشعار کے صفحات نمبر بھی اسی کلیات کے مطابق درج کیے گئے ہیں۔

١٤۔ سمیرا اعجاز، ڈاکٹر، منیر نیازی--- شخص اور شاعر، فیصل آباد، مثال پبلشرز، ۲۰۱۴ء، ص ۳۵۸

١٥۔ ایضاً، ص ۲۹۱۔

١٦۔ انیس اشفاق، مشمولہ: بیسویں صدی میں اُردو ادب، مرتبہ: گوپی چند نارنگ، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء، ص ٦٦

١٧۔ ڈاکٹر وحید قریشی: مضمون ''منیرؔ نیازی۔ چند تاثرات'' مشمولہ 'دانشور' لاہور، شمارہ ۲۷، ۱۹۹۹ء، ص ۱۵۔

١٨۔ سمیرا اعجاز، ڈاکٹر، منیر نیازی--- شخص اور شاعر، فیصل آباد، مثال پبلشرز، ۲۰۱۴ء، ص ۳٦۱۔

١٩۔ امجد طفیل، مضمون: منیرؔ نیازی کی شعری کائنات، مشمولہ: ادبیات۔ بیادِ منیرؔ نیازی، اسلام آباد، اکادمی ادبیات، شمارہ ۸۳، ۸۴، ۲۰۰۹، ص ۲۲۴۔

٢٠۔ سمیرا اعجاز، ڈاکٹر، منیر نیازی--- شخص اور شاعر، فیصل آباد، مثال پبلشرز، ۲۰۱۴ء، ص ۳۷۳

٢١۔ غزلیاتِ منیرؔ کا تفصیلی عروضی مطالعہ ضمیمہ نمبر ۴ میں ملاحظہ ہو۔

٢٢۔ سہیل احمد خان، ڈاکٹر، ''گفتگو''، مشمولہ: ادبیات۔ بیادِ منیرؔ نیازی، اسلام آباد، اکادمی ادبیات، شمارہ ۸۳، ۸۴، ۹

بابِ دہم

غزلیاتِ ظفرؔ اقبال : فنی وسائل کا مطالعہ

الف۔ شعری ولسانی اجتہاد

ب۔ لسانی تشکیلات کی نظریہ سازی

ج۔ ظفریہ لہجہ واقبالی اسلوب

د۔ فنی ولسانی محاکمہ

ظفؔر اقبال

(پ۱۹۳۲ء)

ظفؔر اقبال، بیسویں صدی کے نصف آخر کے شاید وہ واحد متنازع فیہ شاعر ہیں جن کی شاعری نے اہلِ ادب کو دو واضح گروہوں میں تقسیم کر دیا ہے۔ ایک گروہ اُنھیں جدید غزل کا امام قرار دیتا ہے تو دوسرا گروہ اُنھیں ''سہ روزہ ہذیان'' کے تناظر میں دیکھتا ہے۔ ایک طرف جہاں وہ ایک عہد کو اپنی بڑی شاعری سے متاثر کرتے ہیں وہاں دوسری طرف اپنی لایعنیت سے ایک نسل کو گمراہ کرنیکا الزام بھی اپنے سر پر لیے ہوئے ہیں۔ اُن کے حق میں لکھنے والے اُنھیں غالبؔ کے بعد دوسرا بڑا شاعر قرار دیتے ہیں تو اُن کے مخالف اُن کو غیر سنجیدہ غزل گو اور اُن کی شاعری کو غزل گوئی کے بجائے ہزل گوئی کے زمرے میں شامل کرتے ہیں۔ جہاں تک اُن کی ذاتی رائے کا تعلق ہے وہ اپنے خلاف لکھنے والوں کو بھی حق بجانب اور اُن کی مخالف رائے کو بھی اپنے حق میں موافق قرار دیتے ہیں:

> ''میں کہتا ہوں کہ اگر (میرے) خلاف لکھا ہے تو اس میں کون سی قیامت آ گئی، میں ایک پبلک پراپرٹی ہوں، جو کچھ میں لکھتا ہوں اور کہتا ہوں، اس پر رائے دینے کا حق ہر کسی کو حاصل ہے۔ مخالف بھی اور موافق بھی، بلکہ حقیقت تو یہ ہے کہ موافق رائے ہی آپ کے مخالف ہوتی ہے کیوں کہ موافق یا تعریفی رائے تو آپ کے راستے کی دیوار بن جاتی ہے جو آپ کو تبدیل ہونے اور آگے بڑھنے سے روکتی ہے کہ تعریف تو ایک ایسی آہنی ٹوپی ہے جو آپ کے سر پر رکھ دی جائے تو آپ کی نشو ونما روک کر آپ کو دولے شاہ کا

چو ہا بنا کر رکھ دیتی ہے۔‘‘(۱)

غلط جو سمجھے ہیں مجھ کو تو ٹھیک سمجھے ہیں
مجھے گلہ نہیں ایسا سمجھنے والوں سے(۷۳۹)

برا ہوں جن کی نظر میں، اُنھی میں خوش ہوں، ظفؔر
میں چھپتا پھرتا ہوں اچھا سمجھنے والوں سے(۷۳۹)

ظفؔر اقبال، اِس بات سے سخت حیران ہیں کہ شعرا عمر بھر ایک ہی جیسی شاعری کیسے کر لیتے ہیں، وہ ایسی شاعری کو’’ آلو گوشت شاعری‘‘ کہتے ہیں اور جب اُن کے معاصرین اُن کی شاعری کو، شاعری ہی نہیں سمجھتے تو وہ اُن کی بھی ہم نوائی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں:

’’اگر یہ واقعی شاعری نہیں ہے تو یہ موجودہ آلو گوشت شاعری سے نئی شاعری کے درمیان شاید کسی پل کا کام بھی دے جائے۔ مجھ سے نالاں اکثر دوستوں کو یہی شکایت ہے کہ میں اِس طرح کی شاعری کیوں نہیں کرتا جیسی شاعری وہ کرتے ہیں، حالاں کہ اگر میں ایسا کروں بھی تو اس کا فائدہ کیا ہوگا۔ گھر میں اگر دو کلاک لگے ہوں اور دونوں ایک ہی وقت دے رہے ہوں تو ایک ہی کافی ہے، دوسرے کی کیا ضرورت ہے۔ نیز یہ کہ آلو گوشت ٹائپ شاعری تو میں خود ٹنوں کے حساب سے کر چکا ہوں، کیا وہ میرے یا ان دوستوں کے لیے کافی نہیں جو ایسی شاعری کو پسند کرتے ہیں۔ چنانچہ بہت زور لگا کر کہی گئی اور مضمون یا موضوع کے بوجھ تلے دبی اور کراہتی ہوئی شاعری سے مجھے الرجی ہے تو یہ میرا مسئلہ ہے دوسروں کا نہیں، کیوں کہ میں دوسروں کے کام میں مداخلت کرنا نہ تو پسند کرتا ہوں اور نہ ہی اس پر خوامخواہ کڑھتا ہوں۔‘‘(۲)

ظفؔر اقبال یہ جانتے بوجھتے کہ غزل ہیئتی حوالے سے ایک غیر لچکدار صنفِ سخن ہے لہٰذا اِس میں زیادہ چھیڑ چھاڑ نہیں کی جا سکتی۔ صرف موضوعات اور لسانی تجربے کیے جا سکتے ہیں۔ انحراف و روگردانی اور شرارت و چالاکی کے باوجود غزل کے ساتھ وہ اٹوٹ رشتہ رکھتے ہیں۔ بظاہر غیر سنجیدہ موضوعات کو اُنھوں نے ہنرمندی اور متانت و سنجیدگی

سے استعمال کرتے ہوئے اپنی غزل کو، غزل کی غالب رواوروش سے الگ اور منفرد کیا ہے۔ یہ ایک طرف اُن کی قادرالکلامی ہے تو دوسری طرف اِس میں تھوڑا بہت اُن کی چالا کی کا عنصر بھی دکھائی دیتا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی سے اختلافِ رائے کرتے ہوئے یہ بات بھی وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ اُن کی نظریہ سازی وعمل طرازی، شیطانی سے زیادہ ایمانی ہے۔ (۳) شمس الرحمٰن فاروقی اُن کی ہزل گوئی، یاوہ گوئی اور مہمل گوئی کو بھی ایک انتہائی سنجیدہ چیز قرار دیتے ہوئے غزل میں اُن کے انقلابی واحیائی کردار کو سراہتے ہیں۔ وہ اُنھیں وؔلی، سراؔج، میرؔ، سوداؔ، انشاؔ، ناسؔخ اور غالبؔ وغیرہ کی فہرست میں شامل کرتے ہیں۔ ہمارے ہاں اِس وقت غزل کی جو شعریات قبولِ عام حاصل کیے ہوئے ہے اگر اِس شعریات کا تنقیدی جائزہ لیا جائے تو ہمارے تذکرے اور یہاں تک کہ ''آبِ حیات'' میں بھی تغزل، غزلیت یا غزل کی زبان ایسی اصطلاحیں سرے سے اپنا وجود ہی نہیں رکھتیں۔ یہ سب اصطلاحیں بیسویں صدی کے آغاز میں انگریزی Lyric کے تتبع اور جواب میں ایجاد کی گئیں۔ اِس تناظر میں اگر جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوگا کہ ہماری تنقید اور غزل کے بارے میں ہماری فکر ہی کلاسیکی صراطِ مستقیم سے ہٹ کر انگریزی کی اندھا دھند تقلید اور تتبع میں گم ہوگئی ہے۔ وہ ناقد جو غزل کے لیے ''نرم و نازک، سبک اور شیریں الفاظ'' کی شرط لگاتے ہیں وہ ایک طرف تو لسانیات کے اِس اصول ہی سے ناواقف ہیں کہ کوئی لفظ اصلاً نرم و نازک، سبک اور شیریں وغیرہ نہیں ہوتا بلکہ اُن کا محلِ استعمال اُسے اِن صفات سے متصف کرتا ہے اور دوسری طرف وہ آبرؔو، ناسؔخ، غالبؔ، انشاؔ، سوداؔ اور میرؔ جیسے شعراً کے بارے میں بھی اِس خوش فہمی کا شکار نہ ہوں کہ اُن کی زبان ہر جگہ ''نرم و نازک، سبک اور شیریں'' ہے۔ (۴) اصل میں لفظ کا موضوع کے ساتھ ہم آہنگ ہوکر آنا ہی اُسے سبک و شیریں بناتا ہے۔ شاعر ایک مرصع ساز کی طرح لفظوں کی تراش خراش کر کے نگینہ بناتا ہے۔

ظفرؔ اقبال، نامانوس لفظیات کو غزل کے مزاج سے ہم آہنگ کرنے کی صلاحیت بھی رکھتے ہیں۔ وہ الفاظ کے صرفی قواعد وضوابط اور امکانی اسرار و رموز سے پوری طرح باخبر ہیں۔ اُنھوں نے مروجہ اور پرانے الفاظ کے توڑ پھوڑ اور نئے الفاظ کے چلن سے غزل کے فرسودہ اور روایتی مضامین کے بجائے جدید اور نئے موضوعات کو غزل بند کیا ہے۔ اُنھوں نے ایک طرف شعری اجتہاد کیا تو دوسری طرف لسانی اجتہاد۔ وہ پاکستان کی علاقائی زبانوں کے سروں پر اُردو زبان کو مسلط کرنے کے بجائے جملہ علاقائی زبانوں کے اشتراک سے ایک مشترکہ زبان کی تشکیل کا نظریہ پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اِس بات کا امکان پیدا کیا جائے کہ پاکستان کے صوبوں میں بولی جانے

والی بولیوں اور اُردو کے باہمی فاصلے کو اِس حد تک کم کر دیا جائے کہ جس کے
نتیجے میں صرف اُردو اور ایسی اُردو تشکیل پذیر ہو جائے کہ مقامی زبانیں کسی
حد تک باقی رہتے ہوئے بھی اس اُردو میں اِس حد تک گھل مل جائیں کہ اصل
شناخت اُردو ہی کو ارزانی رہے۔'' (۵)

ظفؔر اقبال کے یہاں فراوانی سے پنجابی الفاظ کا استعمال ملتا ہے۔ اُنھوں نے میرؔ، مصحفیؔ، انشؔا اور نظیؔر کے یہاں اودھی اور پوربی اور حتیٰ کہ پنجابی الفاظ کا استعمال کلاسیکی روایت کے تتبع میں کیا۔ اِسی تناظر میں اُنھوں نے بہت سے اُردو لفظوں کو مقامی تلفظ کا لباس پہنایا:

مہورت منظر ماجرا مناظر
جسم تصویر نے دیواروں کا (۲۶۱)

سبز درخت سرخ سکھ سیب، جھلمل
چڑھن چکھ چیرنے کشمیر نے کے (۲۶۱)

میں اُس کیفیت تو نہیں جانتا
مجھے تیسری بار آیا صبر (۲۶۰)

بہت خون میں سنسناتا پھرا
چکا چوند چونچال کالا کفر (۲۶۰)

سدا سر سفر سال سانسوں میں ہے
ظفؔر کون سی آندھیوں کا عطر (۲۶۰)

محولہ بالا اشعار میں ظفؔر نے جسم، سبز، سرخ، صبر، کفر اور عطر کو جن کا اُردو تلفظ بروزن ''فِعل'' ہے، کو پنجابی اور مقامی تلفظ کے مطابق بروزن ''فَعَل'' باندھا ہے۔ لیکن جو بات قابلِ توجہ ہے وہ یہ کہ وہ ہمیشہ اِس انداز میں نہیں باندھتے بلکہ سہولت کے مطابق کبھی پنجابی اور کبھی اُردو تلفظ کو استعمال کرتے ہیں اور کبھی کبھی تو ایک ہی غزل میں دونوں تلفظ استعمال کرتے ہیں جو بہت عجیب لگتے ہیں۔

ظفؔر نے لسانی تشکیل کرتے ہوئے کسی واحد لفظ کے شروع میں 'الف' لگا کر اس کی جمع بنا لیتے ہیں۔ ایسے الفاظ پر غور کر کے اُن کے معانی تو دریافت کر لیے جاتے ہیں تاہم بہت ناگواری کا سامنا کرنا پڑتا ہے:

؎ کرن کرچی سرک شیشہ اہرسو
جھپک جھولن پلک پندارنے کا(۲۶۴)

؎ چتر چورنگ چپ اندر اباہر
طلسم اقرارنے آزارنے کا(۲۶۵)

؎ ان بھول ادیکھ انگ آفت
نازل ناگاہ ناز بو پر(۲۵۹)

؎ سیدھے سادے شعر کہتے ،سب کو خوش آتے ظفؔر
کیا کہا جائے کہ اپنی عقل میں افتور تھا(۲۵۵)

ظفؔر اقبال اپنے مخصوص انداز میں جنسی موضوعات کو بھی غزل میں بیان کر کے ایک طرح کا حظ اٹھاتے ہیں اور بعض اوقات وہ ابتذال اور سطحیت کا شکار ہو جاتے ہیں:

؎ زنا زنگار جیتا جاگتا جس
بند بستر ہوس ہنکارنے کا(۲۶۸)

؎ مزے کی مٹھی میں قید سی ہے یہ خوشہ چیں نرم گرم لڑکی
سڑک کے دونوں طرف کٹی ہوئی فصل میں دودھ پیاس کا ہے(۲۳۵)

؎ اُتنی ہی چٹپٹی بھی ہو گی
جتنی ہے، ظفؔر ، وہ گول گپا(۳۱۵)

ظفؔر اقبال عصرِ حاضر کے اُن معدودے چند شاعروں میں سے ایک ہیں جو اُردو غزل کی شعریات اور اُردو زبان و بیان کے قواعد و ضوابط کا کماحقہ ادراک رکھتے ہیں۔لیکن اِس سب کے باوجود اُن کے یہاں نامانوس الفاظ کی طرف رغبت اور مانوس معانی سے انحراف کا رویہ ملتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ اُن کی شاعری کا مطالعہ کرنے کے بعد بھی اُن کی شاعری پر حتمی رائے دینا آسان نہیں۔اُن کی شاعری الفاظ کے ایک ایسے بل کھاتے ہوئے راستے کی طرح ہے کہ جو مسافر کو منزل آشنا ہوتے ہوئے بھی گلِ معانی سے لذت آشنا ہونے سے قاصر رکھتا ہے:

؎ پسِ الفاظ بھی اِک حشر برپا ہے اگر دیکھیں
وگرنہ آپ کی یہ دوڑ ہے مفہوم کی حد تک(۷۵۳)

کلاسیکی غزل کی شعریات سے بے خبر یا صرفِ نظر کرنے والے حالؔی، حسرتؔ اور فانیؔ نے اُردو غزل کی جو شعریات رائج کیں وہ ظفؔر اقبال ایسے شاعر کو سمجھنے کے لیے قاری کی مدد کرنے سے قاصر رہتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اُنھوں نے ایک طرف نیا شعر کہنے کے لیے مروجہ نظامِ سے انحراف کیا تو دوسری طرف بیسویں صدی میں اُردو غزل کی مروجہ شعریات کی تشکیلِ نو کے لیے بھی چند نکات پیش کیے۔ اُن کے نزدیک شاعر زبان سے مغلوب نہ ہو، بلکہ اُس پر غالب آ کر شعر کہے۔ گرامر کی پابندیوں کو توڑ دے، کیوں کہ اِس طرح شعر زیادہ بامعنی ہو جاتا ہے۔ شعر میں کسی فعل، اسم اور مصدر کی کمی شعر کا کچھ نہیں بگاڑ سکتی۔ ضرورت کے مطابق لفظ کے استعمال میں شاعر کو آزادی ہونی چاہیے کیوں کہ شعر میں ایک ہی لفظ کا غیر معمولی استعمال معنوی لحاظ سے اُس کی کایا پلٹ سکتا ہے۔(۶) ظفؔر اقبال اِسی تگ ودو میں رہتے ہیں کہ الفاظ کو غیر معمولی انداز میں برتا جائے، تاہم وہ اِس کوشش میں کبھی کامیاب ہو جاتے ہیں اور کبھی کبھی ایک ہی غزل میں اتنے غیر مانوس لفظوں کی فوج کو آزاد پریڈ کراتے ہیں کہ وہ غیر ملکی معلوم ہوتی ہے۔ ظفؔر ہر لمحے لفظوں کے ظاہر و باطن کو تبدیل کرتے رہتے ہیں وہ مروجہ و مسلمہ لفظیات اور شعریات سے انحراف و روگردانی کا رویہ اپنائے ہوئے ہیں۔ اِسی بنا پر حسین مجروؔح، مسلمات سے انحراف کو ظفؔر اقبال کا پیشہ قرار دیتے ہیں:

> ''ظفر اقبال کے شر سے زبان، روایت، اظہار، احساس حتیٰ کہ خود ظفر اقبالیت تک محفوظ نہیں۔ اُسے کئی طرح کے عوارض ہیں مثلاً زبان کے ٹھہرے ہوئے تالاب میں گاہے پتھر، گاہے تازہ پانی ڈالتے رہنے کا ہوکا، اپنے سابقہ شعری تجربوں کو جواز عطا کرنے کے ساتھ ساتھ مسترد کیے جانے کا ہڑاک اور غزل کے ظاہر و باطن کو تبدیل کر دینے کا سواد۔ ساتھ ہی ساتھ وہ اپنی تنقیدی تحسین پر مبنی تحریروں کے ذریعے، اپنے شعری کمالات میں تنافر کی صورتِ حال پیدا کرنے سے بھی گریز نہیں کرتا۔ مسلمات سے انحراف اُس کا پیشہ ہے تو انحراف کی سالمیت اُس کا ایمان۔''(۷)

ظفؔر اقبال کے یہاں لفظیات کی رنگا رنگی ہے وہ بے دریغ نئے لفظ استعمال کرتے ہیں۔ وہ نہ صرف نئے الفاظ کو استعمال میں لاتے ہیں بلکہ بے جان لفظوں کو زندگی بھی عطا کرتے ہیں، سلیم شہزاد، ظفؔر اقبال کو نئے اور بے رنگ الفاظ کو رنگا رنگی عطا کرنے والا شاعر قرار دیتے ہیں:

> ''ظفر اقبال اپنی لفظیات، استعارات، تراکیب اور تلازمات سے ایسی فضا

بنا تا ہے کہ نومولود لفظ بھی نئے مفاہیم کے ساتھ بلوغت کے حلقۂ ارادت میں
شمولیت پر مصر ہوئے اور بے رنگی اپنے خاص رنگ دکھاتی نظر آئی جو ایک
خاص نئے رنگ کے ابلاغ کی متقاضی ہے۔ ہمارے ہاں تو آج جس شاعر
کی بھی غزل اٹھا کر دیکھ لیں، یوں محسوس ہوتا ہے کہ تمام شاعر یک رنگی کو یک
بارگی کی راہ یوں دکھانے پر مائل ہیں کہ کہیں غلطی سے بھی وہ کسی نئے رنگ
سے آشنا نہ ہو پائے۔ اِس یک رنگی کو اگر ظفؔر اقبال نے رنگا رنگی میں بدلہ ہے تو
پھر یقیناً وہ اِس کا سزاوار بھی ہے۔'' (۸)

ظفؔر اقبال بنیادی طور پر غزل کے شاعر ہیں۔ اُنھوں نے اپنے شعری سفر کا آغاز روایتی غزل کے رستے پر چلتے ہوئے کیا لیکن جلد ہی وہ اس رستے کی یکسانیت اور بے کیفی سے اکتا سے گئے اور اِس شاہراہِ غزل کو ترک کرتے ہوئے جدید غزل کے رستے پر چلنا شروع کر دیا اور پھر وہاں سے بھی جدید تر غزل اور مابعد جدیت کی پگڈنڈی پر چلنے لگے۔ وہ یہ بات بہتر انداز سے جانتے ہیں کہ پگڈنڈیاں کبھی کبھی منزل سے قریب کرنے کے بجائے منزل سے دور بھی کر دیتی ہیں، یہی وجہ ہے کہ کبھی کبھی اُنھیں احساس ہوتا ہے کہ اُن کا سارا سفر رائگاں بھی ہو سکتا ہے، مگر یہ سب جانتے بوجھتے وہ منزل کی دھن میں آگے بڑھتے جا رہے ہیں۔ دھڑا دھڑ لکھتے جا رہے ہیں۔ شاید انتظار حسین کی درج ذیل بات اُن کے سینے میں ترازو ہو گئی ہے:

''ناصر کاظمی کی ایک بات مجھے یاد آ گئی: کہا کرتا تھا کہ اچھا شاعر وہ ہے جو برا لکھنے
سے نہیں ڈرتا۔ کیا شاعر، کیا افسانہ نگار، بعض لکھنے والے اِس چکر میں پڑے
رہتے ہیں کہ جو لکھیں بے عیب ہو، کوئی انگلی نہ رکھ سکے۔ تاج محل تعمیر کرنے کا
خواب دیکھتے رہتے ہیں، مگر عمر گزر جاتی ہے اور کچا پکا گھر بھی نہیں بنا پاتے۔ ایسے
لکھنے والے جو لکھتے ہیں اُس میں بالعموم آمد سے زیادہ آورد ہوتا ہے۔'' (۹)

ظفؔر اقبال نے اُردو غزل کو زندگی سے ہم آہنگ کر دیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کی غزل میں موضوعات کا تنوع ملتا ہے۔ زندگی کے بدلتے تمام رنگ اُن کی غزل کو بوقلمونی و رنگا رنگی عطا کرتے ہیں۔ چوں کہ اُن کی طبیعت میں ایک سیماب صفتی ہے اِسی لیے اُن کی غزل بھی زندگی کے نشیب و فراز سے مزین ہے۔ اُن کا آنے والا ہر مجموعہ اُن کے گذشتہ مجموعہ ہائے کلام سے مختلف تاثر رکھتا ہے۔ جو شاعر اپنے طے کردہ شعری سفر سے اغماز برتتے ہیں، اُن کا

عصری و گذشتہ شاعری سے روگردانی کرنا سمجھ میں آتا ہے۔ وہ شعری پرواز کے لیے ہمیشہ نئی اور تازہ فضاؤں اور سمتوں کی جستجو میں رہتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ دیگر شعرا کی طرح اُن کی بہت کم غزلوں کو ٹرانس کی غزلیں کہا جا سکتا ہے۔ وہ لحہ بہ لحہ بدلتی ہوئی زندگی کے خدوخال کو کمال مہارت سے تصویر کرتے ہیں۔ عبدالرشید، ظؔفر اقبال کی غزل کو المناک اذیتوں کا اظہاریہ قرار دیتے ہوئے رقمطراز ہیں:

> ''ظؔفر اقبال نے اپنی غزلیہ شاعری میں المناک اذیتوں کو اشعار کا پیکر عطا کیا ہے جو غزلیہ اخفا، ایما، ارتکاز اور اعجاز کا معنویاتی اور جمالیاتی مظہر ہے۔ الغرض ظفر اقبال تازہ دم اور حوصلہ مند تخلیقیت، ماضی کی زندہ نامیاتی اور متحرک اقدار کی بازیافت، لمحۂ موجود کے ہمہ پہلو جمالیاتی اور اقداری عرفان اور مستقبل کی درخشاں ترجیحات کے لیے شب و روز فنی اور معنوی ریاضت میں مستغرق ہے۔''(۱۰)

ظؔفر اقبال نے اپنے پہلے مجموعۂ کلام ''آبِ رواں'' سے حاصل ہونے والی شہرت و پذیرائی پر اکتفا کرنے کے بجائے اپنی غزل کو نئے امکانات سے روشناس کرایا۔ عام طور پر کہا جاتا کہ اُنھوں نے ''آبِ رواں'' کے بعد مروجہ نظامِ شعر سے انحراف کرتے ہوئے ''گلافتاب'' سے نئی غزل کا ڈول ڈالا، لیکن ایسا ہرگز نہیں کیوں کہ ''آبِ رواں'' کی غزلیات اپنے روایتی خدوخال کے باوجود بین السطور ''ظفریہ لہجہ اور اقبالی اسلوب'' لیے ہوئے ہیں۔ اِس تناظر میں 'آبِ رواں' سے چند اشعار دیکھیے:

> سخن سرائی تماشا ہے، شعر بندر ہے
> شکم کی مار ہے، شاعر نہیں مچھندر ہے(۹۷)
>
> اُسے منظور نہیں، چھوڑ، جھگڑتا کیا ہے
> دل ہی کم مایہ ہے اپنا تو اکڑتا کیا ہے(۱۱۴)
>
> دیکھ لیا، خود نما! طولِ سفر بھی بجا
> منہ کا پسینا نہ پونچھ، پاؤں سے مٹی تو جھاڑ (۸۸)

''آبِ رواں'' میں ظفر اقبال کا تمثالی اسلوب اپنی بوقلمونی اور شعری تجربے کے باوصف ناصر کاظمی اور منؔیر نیازی کے مقبولِ عام تمثالی اسلوب سے مختلف ہے۔ ظؔفر کی تمثالوں میں مصوری کا انداز ناصؔر و منؔیر کی طرح سکیچ اور

پورٹریٹ کا نہیں، بلکہ تجرید کا ہے۔(۱۱) ''آبِ رواں'' سے ظفر اقبال کے چند نمائندہ شعر دیکھیے:

؎ کتنے دیے جلا گئی شام کی تند رو ہوا
پھول گرا کتاب سے، چاند جھڑا نقاب سے(۱۴۸)

؎ یہاں کسی کو بھی کچھ حسبِ آرزو نہ ملا
کسی کو ہم نہ ملے اور ہم کو تو نہ ملا(۸۴)

؎ چمکتے چاند بھی تھے شہرِ شب کے ایواں میں
نگارِ غم سا مگر کوئی شمع رُو نہ ملا(۸۴)

اب اور چاہتا کیا ہے، مجھے بتا تو سہی
کہ میں نے تیرے تغافل کی ہر ادا تو سہی(۸۵)

یہ کوئے شامِ غریبی، یہ شورِ نالۂ دل
سمجھ پڑے نہ پڑے میں نے کچھ کہا تو سہی(۸۵)

لسانی تشکیلات کے حوالے سے ۱۹۶۴ء میں منصۂ شہود پر آنے والا ظفر اقبال کا دوسرا مجموعۂ کلام ''گلافتاب'' اُردو غزل کی تاریخ میں نمایاں اور اہم ہے۔ اُنھوں نے لسانی تشکیلات کے عمل کو مصنوعی اسلوب نہیں بننے دیا، بلکہ اسے معنوی تشکیلات سے ہم آہنگ کر دکھایا ہے۔ یہی ارتقائی اور ارتفاعی طرزِ احساس اُنھیں اپنے عہد کا ایک اہم اور بڑا شاعر ٹھہراتا ہے۔(۱۲) ظفؔر نے زبان کو زندہ و متحرک شے گردانتے ہوئے اُسے بے جا جکڑ بندیوں سے آزاد کیا۔ اُنھوں نے آزادی سے سانس لینے کے لیے گرامر کی گھٹن سے نجات حاصل کی اور معنویت کو وسعت دینے کے لیے پنکچو ایشن کو یکسر اڑا دیا ہے۔ اِس طرح اُنھوں نے نئے الفاظ کے ساتھ ساتھ ایک ایسا نیا سیاق و سباق بھی تیار کیا جو معانی کی نئی دنیائیں آباد کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ اُنھوں نے بالکل ایک نیا اندازِ شاعری اور جداگانہ زبان و بیان ایجاد کیا جو اُن سے مخصوص ہو کر رہ گیا ہے۔ لیکن جب ہم ظفر اقبال کی شاعری کا بنظرِ غائر مطالعہ کرتے ہیں تو ہم اِس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ اُن کے مخالفین و موافقین کسی مغالطے کا شکار ہیں۔ ''دونوں اطراف سے ایک غلط فہمی بڑی واضح دکھائی دیتی ہے کہ تجزیہ نگاروں نے ظفؔر اقبال کے تجربوں کو یا تو سلیم احمد کے انٹی غزل کے رجحان سے منتھی کر کے دیکھا ہے یا لسانی تشکیلات کے اُن نظریات سے منسوب کیا ہے جو اُن کے بعض معاصر نظم نگاروں کے توسط سے عام ہوا۔''(۱۳) ظفؔر اقبال نے اُردو غزل کی روایت اور شعریات کو تشکیل کرتے ہوئے بڑی بے باکی سے تخلیقی تجربات کیے ہیں۔ اُنھوں

نے اپنی تخلیقی زندگی میں بے شمار تجربات کیے۔ وہ ایک تجربے کے بعد دوسرا اور دوسرے کے بعد تیسرا تجربہ کرتے ہیں۔ وہ اپنے پہلے تجربے کو رد کر کے آگے بڑھتے ہیں، اِس لیے اُنھیں تجربات کا شاعر بھی کہا جاتا ہے۔ جس طرح زندگی متنوع ہے اِسی طرح ظفؔر اقبال کے موضوعات بھی متنوع ہیں۔ سیاسی حالات، سماجی ناہمواریاں اور معاشی مشکلات جس طرح زندگی کو بوجھل کر دیتے ہیں زندگی سے کشید کیے گئے موضوعات ظفؔر اقبال کی غزل کو بھی بعض اوقات بوجھل بنا دیتے ہیں۔ اِسی لیے یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ ظفؔر کی غزل زندگی سے جڑی ہوئی غزل ہے۔

غزلیاتِ ظفؔر اقبال: فنی وسائل کا مطالعہ

ظفؔر اقبال کی شعری تربیت کلاسیکی غزل کے ماحول میں ہوئی، یہی وجہ ہے کہ لسانی تشکیلات کے تناظر میں نئی لفظیات، نئے محاورے اور نئے نظامِ شعر کے باوجود اُن کے یہاں مشرقی شعریات ہی نمایاں ہے۔ اُنھوں نے علمِ بیان اور علمِ بدیع جیسے فنی وسائل کو بڑے سلیقے سے استعمال کیا ہے۔

علمِ بیان، تشبیہ، استعارہ، مجاز مرسل اور کنایہ سے بحث کرتا ہے اور جب کوئی شاعر اِن پر دسترس حاصل کر لیتا ہے تو پھر وہ مؤثر انداز میں اپنی بات کر سکتا ہے۔ ظفؔر اقبال نے تشبیہات کا استعمال خاص قرینے سے کیا ہے جس سے وہ اپنی بات کا ابلاغ بطریقِ احسن کرتے ہیں:

افرا تفری مچی ہوئی تھی
خوش بو کا چراغ بجھ گیا تھا (۱۹۸)

پتھر ہے وہ کہ راہ سے ہٹتا نہیں کہیں
کہنے کو ایک پھول ہے کالے گلاب کا (۱۹۹)

ظفؔر اقبال کے یہاں استعارہ توسیعِ معانی کا فریضہ بھی سرانجام دیتا ہے اور لطافت کا باعث بھی بنتا ہے۔ بعض اوقات اُن کے استعارے طنزیہ پیرایہ لیے ہوئے ہوتے ہیں۔ الغرض اُنھوں نے استعارہ کو اپنی بات کے ابلاغ کے لیے بھرپور انداز میں استعمال کیا:

پھرتا ہوں بازار میں، رک جاؤں، لیتا چلوں
اُس کی خاطر بریزییئر، اپنے لیے دوائیاں (۱۸۹)

شہر ویران ہو گئے یکسر
باغ پامال ہو گئے میرے(۶۰۴)

کوئلیں میری ہو گئیں خاموش
مور بے چال ہو گئے میرے(۶۰۴)

بے عکس بے درخت وہی شام ہر طرف
ٹوٹا ہوا پڑا تھا مرا نام ہر طرف(۲۵۴)

شاعر کسی لفظ کو مرکزی اور کلیدی اہمیت وحیثیت دیتے ہوئے اُس لفظ کے جملہ امکانات تک رسائی حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے، اِس لیے علمِ بدیع محض لفظی کاریگری نہیں ہے بلکہ کسی لفظ کے ممکنہ معانی کا شعر کی معنویت اور معنوی تہ داری میں اضافہ، دراصل کمالِ صناعت ہے۔ظفؔر اقبال نے درج ذیل صنائع معنوی وصنائع لفظی کو بڑی مہارت کے ساتھ استعمال کر کے خوب صورت شعر نکالے ہیں:

کلام میں ایسے الفاظ لانا جو آپس میں تضاد کا علاقہ رکھتے ہوں ،صنعتِ تضاد کہلاتی ہے۔طباق یا تضاد کے علاوہ بھی اِس صنعت کے کئی ایک نام ہیں جیسے تطبیق ،مطابقت ،تکافو۔صنعتِ تضاد کی دو صورتیں اور کیفیتیں ہیں، صنعتِ تضاد ایجابی اور صنعتِ تضاد سلبی۔اُردو غزل میں صنعتِ تضاد کا استعمال کثرت سے ملتا ہے۔ظفؔر اقبال کے یہاں بھی مذکورہ صنعت کا استعمال فراوانی سے ملتا ہے:

خوشی ملی تو یہ عالم تھا بدحواسی کا
کہ دھیان ہی نہ رہا غم کی بے لباسی کا(۸۹)

بطور کنایہ وایہام، کلام میں ایک سے زیادہ رنگوں کا ذکر کرنا جو ایک دوسرے کی ضد ہوں، صنعتِ تدبیج کہلاتا ہے۔صنعتِ تدبیج کو بھی صنعتِ طباق کی ایک قسم قرار دیا جاتا ہے۔ظفؔر کے یہاں صنعتِ تدبیج کی مثالیں دیکھیے:

سفید، سرخ، سیہ، سانولا، سلیٹی، سبز
ہزار رنگ میں چمکے گا درمیاں جو ہوا(۱۵۳)

کلام میں ایسے الفاظ لانا جو آپس میں تضاد کے علاوہ کوئی اور نسبت رکھتے ہوں ،صنعتِ مراعاۃ النظیر کہلاتی ہے۔اُردو شاعری میں یہ صنعت بھی کثرت کے ساتھ پائی جاتی ہے۔ظفؔر اقبال نے مذکورہ صنعت کو بھی کثرت اور

سلیقے سے استعمال کیا ہے:

پھول پتے ہیں وہی، چھاؤں کی چادر ہے وہی
جانے کس شے سے مرے شاخ و شجر خالی ہیں(۱۳۸)

سیپی ہے نہ گھونگا ہے، گوہر ہے نہ ماہی
ویران پڑا ہے تہِ افلاک سمندر(۱۳۹)

حسنِ تعلیل کے لغوی معنٰی علت بیان کرنے کی خوبی یعنی جدت ہے جب کہ اصلاح میں اگر کسی چیز کے وقوع کے واسطے کوئی ایسی وجہ بیان کی جائے جو واقعی نہ ہو مگر اس میں کوئی شاعرانہ جدت و نزاکت پیشِ نظر رکھی جائے، صنعتِ حسنِ تعلیل کہلاتی ہے۔ ظفؔر اقبال نے صنعتِ حسنِ تعلیل کا استعمال بھی قرینے سے کیا ہے:

مکاں لرزتے رہے سیلِ غم گزر بھی گیا
چڑھا ہی تھا ابھی دریا، ابھی اتر بھی گیا(۱۳۰)

کسی امر سے جان بوجھ کر انجان بن جانا یعنی بے خبری اور لاعلمی کا اظہار کرنا 'صنعتِ تجاہل عارفانہ' کہلاتی ہے۔ ظفؔر اقبال کے یہاں 'صنعتِ تجاہل عارفانہ' کا استعمال بھی ملتا ہے:

دل کی صدا پکارتی ہے رات بھی کسے
کوئے سیہ میں شعلہ ملا بھی، مگر کسے(۹۵)

تلمیح کا لغوی معنیٰ 'اشارہ کرنا' کے ہیں جب کہ اصطلاح میں نظم و نثر میں کسی خاص قصہ یا واقعہ کی طرف اشارہ کرنا صنعتِ تلمیح کہلاتی ہے۔ ظفؔر اقبال کے یہاں صنعتِ تلمیح' کا استعمال دیکھیے:

وہی ہے اپنے بھی سر میں خمارِ تیشہ طلب
ہمیں بھی راس نہ آئے گا کوہکن ہونا (۱۰۵)

کیا ہمیں زعمِ کلیمی ہو یہاں
ہم کہ پھرتے ہیں عصا سے ناراض(۳۴۶)

ظفؔر کے یہاں صنائع لفظی کا استعمال بھی سلیقے سے ملتا ہے۔ صنائع لفظی میں 'صنعتِ تجنیس' کی طرح 'صنعتِ ردالعجز علی الصدر' بھی کثیر الاقسام صنعت ہے۔ شعر کے پہلے مصرع کے شروع (صدر) میں آنے والا لفظ اگر مصرعِ

ثانی کے آخر (عجز) میں آئے تو ''صنعتِ ردالعجز علی الصدر'' کہلاتی ہے۔ظفر اقبال ''صنعتِ ردالعجز علی الصدر'' کی تمام اقسام کو بھرپور انداز میں استعمال میں لائے ہیں:

؎ مجھے خبر ہے کہ تو خود ہی اپنا زنداں ہے
فریب دے نہیں زنجیر کی صدا کے مجھے (۱۲۶)

شعر کے دونوں مصرعوں کے کل الفاظ ایک دوسرے کے ہم وزن یا ہم قافیہ ہوں تو علمِ بدیع کی اصطلاح میں اسے 'صنعتِ ترصیع' کہتے ہیں:

؎ خبر کو خواب سے عاری نہ کرنا
ہوا پر حرف کو بھاری نہ کرنا (۶۴۴)

؎ ظفرؔ، شاعر ہوں درباری، سو مجھ کو
بہت مشکل ہے سرکاری نہ کرنا (۶۴۴)

؎ آدھی رات منگائی روٹی
تھوڑی تھوڑی کھائی روٹی (۵۳۱)

؎ کھویا ہے کہاں زمانہ اپنا
ملتا ہی نہیں خزانہ اپنا (۵۵۱)

؎ مرنے والے مر جاتے ہیں
دنیا خالی کر جاتے ہیں (۶۵۳)

؎ کہتے ہیں اظہار ضروری نہیں
وصل میں اقرار ضروری نہیں (۸۲۹)

شعر میں الفاظ کی تکرار جہاں حسن اور خوبی پیدا کرنے کا باعث بنتی ہے وہاں خوبصورت اور موزوں لفظوں کی تکرار شعر کو ایسا آہنگ عطا کرتی ہے کہ اُس سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہا جا سکتا۔ظفرؔ نے صنعتِ تکریر سے اپنے اشعار کو دلکشی عطا کی ہے:

؎ یکا یک ٹوٹنے کے ساتھ ہی ساتھ

بہت کچھ لحظہ لحظہ ٹوٹتا ہے(۲۹ ۷)

؎ پتا چلتا ہی کب ہے ٹوٹنے کا
کچھ ایسے رفتہ رفتہ ٹوٹتا ہے(۲۹ ۷)

تیرے ہی راستے سہی، دل سے گزر گزر تو جا
منظرِ آرزو بھی دیکھ، رک تو سہی ٹھہر تو جا(۵۶۹)

؎ حدیثِ شامِ غریبی شجر شجر سے کہو
جو دل پہ بیت رہی ہے زمانے بھر سے کہو(۵۶۵)

کٹے زبان تو افسانۂ غمِ پنہاں
پلک پلک پہ سجا لو، نظر نظر سے کہو(۵۶۵)

؎ روکتے، دیکھتے دیکھتے
خواب سے لوگ بکھر جاتے ہیں(۶۵۳)

اگر شعر میں دو ایسے لفظ لائے جائیں جو ایک ہی مادہ یا مصدر سے مشتق ہوں اور دونوں الفاظ معانی کے لحاظ سے بھی باہم متفق ہوں، 'صنعتِ اشتقاق' کہلاتے ہیں:

؎ مانا، گل و گلزار پہ رعنائی وہی ہے
منظر تو بدل دے کہ تماشائی وہی ہے(۱۴۳)

تجنیس کے لفظی معنی 'دو لفظوں کو ایک جنس کا یا ایک جیسا بنا دینا' کے ہیں جب کہ اصطلاح میں اس سے مراد ہے کہ کلام میں دو ایسے لفظ لانا جو صورت، تلفظ یا کسی اور بنا پر ایک دوسرے کے مشابہ ہوں مگر ان کے معنی مختلف ہوں، صنعتِ تجنیس کہلاتی ہے۔ 'کلامِ ظفر میں 'صنعتِ تجنیس'' کی مختلف اقسام بالترتیب تجنیس ناقص و زاید، تجنیسِ مزیل، تجنیس محرف، تجنیسِ خطی اور تجنیس مضارع کی مثالیں:

؎ بن سنے برسا رہے ہیں داد بھی، بیداد بھی
حاتمِ دوراں ہیں اپنے دور کے نقاد بھی(۱۰۷)

؎ پانی کی سیہ، سانپ سی لہراتی ہوئی لہر

ڈس لے تو اسی زہر کا تریاک سمندر(۱۳۹)

زباں کا ذائقہ بدلے تو کچھ نظر آئے
ہوا ہی پھانک رہا ہوں، مگر دھواں جو ہوا(۱۵۳)

کیا ماہتاب تھا کہ ظفرؔ جس کے رو برو
زیر و زبر ہوا ہے یمِ بے کنار خوں(۱۴۶)

چمک جھمک رہے ہیں سرخ، زرد، سرمئی مکاں
کھلی ہیں کھڑکیاں، کھڑی ہیں تاب کار صورتیں(۹۳)

اساتذۂ فن غزلیات میں کبھی کبھار مصرعوں کے تقابل اور الفاظ کے الٹ پھیر سے بھی ایک قسم کا حسن پیدا کرتے تھے۔ ظفرؔ نے اِس فنی وسیلہ کو بھی استعمال کیا ہے:

صبحِ چلیں مہکی ہوائیں تو ہر اِک شہر سے
شور اُٹھا: ''آ گئی بہار، بہار آ گئی''(۸۷)

ظفرؔ اقبال نے بہت سے نئے الفاظ بنائے، بعض الفاظ اپنے صوتی آہنگ کی وجہ سے کانوں کو اچھے بھی لگتے ہیں اور لفظِ حقیقی کے معنوں میں اضافہ بھی کرتے ہیں:

وہ اپنے میاں کی وفادار تھی
مگر دل اُسی پر ہوستا رہا(۲۴۹)

ختم ہوا پڑول تو آخر رُکی شعر کی گاڑی
ٹینکی میں یہ ایک قافیہ باقی تھا البتہ(۱۹۰)

ظفرؔ اقبال لفظ و معنی کے باہمی رشتے کو اپنے ہم عصر شعرا سے ہٹ کر دیکھتے ہیں۔ اُن کے سر میں لفظوں کے ایسے پیکر گھومتے ہیں جو معانی سے بظاہر کوئی بھی رشتہ نہیں رکھتے۔ دراصل وہ لفظوں کے استعمال اور اُن کے دروبست سے خود بھی لطف اندوز ہوتے ہیں اور قاری سے بھی یہی توقع رکھتے ہیں۔ یہاں تک کہ وہ دوسرے شعرا کو بھی لفظوں کے فنکارانہ استعمال کی تبلیغ کرتے ہوئے نظر آتے ہیں:

کچھ بھی کہنا چاہتے ہو تو کھل کر کہو، ظفرؔ
ان حالات میں بھی سچی سیدھی بات ہی لازم ہے(۵۲۰)

؎ لفظ گونگے ہو چکے ہیں، مان لینا چاہیے
ورنہ کیا ہم پر کوئی اہلِ کتاب آیا نہیں(۴۸۹)

؎ ظفرؔ، خود کر چکا ہوں جن اصولوں سے بغاوت
اُنھی کو رفتہ رفتہ عام کرنا چاہتا ہوں(۱۱۳۴)

؎ کم سے کم لفظ ہیں، ظفرؔ، درکار
شعر کہنا بھی تار دینا ہے(۸۱۲)

جو شاعر زبان کی شکست کا دعویدار ہو اُس سے زبان کی تعمیر کی توقع رکھنا کارِ عبث ہے ایسے شاعر سے یہ امید رکھنا کہ وہ روایت کی پاسداری کرے گا ممکنات میں شامل نہیں۔ ظفرؔ اقبال نے اپنی دانست کی نمائندہ شاعری میں شعوری طور پر زبان کو ٹوٹ پھوٹ کے عمل سے گزارنا چاہا۔ ایسا شاعر روایتی اسالیب کو خاطر میں نہیں لاتا۔ اس کے نزدیک ارفع ترین عمل زبان کو توڑنا ہے اِس لیے ظفرؔ اقبال نے روایت کے دائرے میں رہتے ہوئے نہ تو پرانی تراکیب اور اسالیب کو نئے انداز میں استعمال کرنے کی کوشش کی ہے اور نہ ہی فیضؔ و راشدؔ کی طرح نئی ترکیب سازی سے کام لیا ہے۔

ظفرؔ اقبال نے اُردو زبان کی تھکن اتارنے اور پنجابی، بنگلہ اور انگریزی جیسی بڑی زبانوں سے اُردو کے درمیانی فاصلے کو کم کرنے کے لیے مذکورہ زبانوں کے پیوند لگائے۔ اُنھوں نے اُردو کو متحرک و زندہ زبان بنانے کے لیے بہت سی آزادیاں لیں۔ لیکن بعض اوقات وہ ایک ہی غزل میں اتنی زیادہ آزادیاں لے لیتے ہیں کہ وہ غزل نامانوس الفاظ کا بوجھ اٹھا کر اتنی بوجھل ہو جاتی ہے کہ آنکھوں کی پتلیاں اُن کا بوجھ اٹھانے سے قاصر نظر آتی ہیں۔ کلیاتِ ظفرؔ اقبال میں ایسی کئی مثالیں ہیں، ایک غزل کے صرف پہلے تین اشعار پر اکتفا کرتا ہوں:

کڑہ کڑلاٹ سفن سنگھنا ہڑھ ہونجھ ہواواں جھتے
سِک سنسان گرج گڑ گڑ جھک نین بدل پھِس لتھے

اٹ انکار سخن سکھنی مٹ موت نقش درگاہوں
وج ونجار کفر ونجھلی رچ رل جنگلیں جاہ چھتھے

مک مجبوری ضرب ٹک ٹکڑے سانجھ سنگلیاں
پھس پھڑکار ڈرن ڈوری اسمان زمیناں نتھے(۲۸۲)

ظفؔر اقبال ترکیب سازی کے فن میں بھی یکتا تھا۔ اُنھوں نے بہت سی ایسی تراکیب تراشیں جو اُن کی فنی چابکدستی کا پتا دیتی ہیں لیکن اُنھوں نے اُردو زبان کو جوہڑ بننے سے بچانے اور اُسے آبِ رواں بنانے کے لیے لسانی تجربات کرتے ہوئے اضافت کے بغیر پنجابی طرز پر مرکبات بنائے۔ اُنھوں مرکب سازی کے اُصول سے روگردانی کرتے ہوئے فارسی الفاظ کے ساتھ ہندی الفاظ کو بھی جوڑا:

؎ تحریرِ خوابِ وصل میں پڑھتا بھی کس طرح
خالی ورق تھا کوئی عبارت ہی نہیں تھی(۱۲۸۰)

؎ میں تیری روح کی پتی کی طرح کانپ گیا
ہوائے صبحِ سبک گام کو پتا ہی نہیں(۶۹)

فرازِ شام سے گرتا رہا فسانۂ شب
گدائے گوہرِ گفتار نے سنا ہی نہیں(۶۹)

فریبِ دوریِ منزل، شکیبِ ہم سفراں
نقوشِ پا سے لپٹ جاؤ، رہگزر سے کہو(۵۶۵)

ظفؔر اقبال نے مقامی زبانوں کے بعض الفاظ کو مقامی تلفظ ہی میں باندھا ہے۔ لیکن بعض اوقات وہ ایک ہی غزل میں ایک ہی لفظ کو مقامی و اُردو، دونوں تلفظ میں استعمال کرتے ہیں، جو بہت ناگوار گزرتا ہے۔ ایک ہی غزل میں لفظوں کے اُردو اور پنجابی تلفظ کو ساتھ ساتھ باندھنے سے وہ عجزِ بیان کی خامی کے مرتکب نظر آتے ہیں اور اُن کی قادرالکلامی پر بھی حرف آتا ہے:

؎ میدان تھے جہاں وہاں جنگلے جنگل ہوئے
بے جسم و جاں جڑیں کسی ڈر سے ڈُھل ہوئے(۲۴۸)

؎ جنگل میں جاگنے لگی خوشبوئی خواب کی
جھاڑاں گلاب تھی گئے کیکر صندل ہوئے(۲۴۸)

پتوں کے پیرہن پہ تین عکس کی ظفؔر
جھلکار یوں پڑی کہ جنگل میں منگل ہوئے(۲۴۸)

محولہ بالا اشعار ایک ہی غزل کے ہیں، مطلع اور مقطع میں ظفؔر اقبال نے جنگل بروزنِ فَعَل جب کہ

دوسرے شعر میں جنگل بروزنِ فعلن باندھا ہے جو سماعتوں پر گراں گزرتا ہے۔اسی طرح منگل،صندل اور نین کے اوزان بھی اُن کی مشقِ ستم کا شکار ہوئے۔اُنھوں نے دوسرے شعر میں 'دھی گئے' کا سرائیکی تڑکا بھی لگا دیا۔

اُردو میں ' شکستِ ناروا' کے عیب کی نشاندہی کرنے کا سہرا حسرت موہانی کے سر ہے۔کچھ بحریں ایسی ہیں کہ پڑھنے میں ہر مصرعے کے دو ٹکڑے ہو جایا کرتے ہیں ایسے تمام اشعار میں اگر مصرعوں کے ٹکڑے علاحدہ علاحدہ نہ ہو سکیں بلکہ ایسا ہو کہ کسی لفظ یا فقرے کا ایک حصہ ایک ٹکڑے میں اور دوسرا حصہ دوسرے ٹکڑے میں لازمی طور پر آتا ہو تو یہ بات یقیناً معیوب سمجھی جائے گی اور شاعر کی فنی کمزوری پر دلالت کرے گی۔ظفر اقبال کے ہاں 'شکستِ ناروا کا عیب موجود ہے:

کبھی انگلیوں کی اشارتوں میں، چھپی چھپائی عبارتیں
کبھی لعلِ شوخ میں گفتگو کا، برہنہ باب کھلا ہوا(۱۴۲)

کہیں پربتوں کی ترائیوں پہ، ردائے رنگ تنی ہوئی
کہیں بادلوں کی بہشت میں، گلِ آفتاب کھلا ہوا(۱۴۲)

محولہ بالا اشعار بحرِ کامل مثمن سالم میں ہیں۔دو دو متفاعلن کے ٹکڑے بنتے ہیں ، پہلے تینوں مصرعوں ''میں،کا،اور پہ'' شکستِ ناروا کا باعث بن رہے ہیں۔جب کہ چوتھا مصرع اِس عیب سے مبرا ہے۔

ظفر اقبال جس مشکل کے حل کے لیے جدید غزل کی تشکیلِ نو کرنا چاہتے ہیں وہ صرف یہ ہے کہ اُردو غزل ایک ایسی صنفِ سخن ہے جس کا کسی دوسری زبان میں ترجمہ کرنا مشکل ہی نہیں ناممکن بھی ہے۔اُن کی رائے میں جدید اُردو غزل کی تعمیرِ نو میں ایسی تبدیلیاں درکار ہیں جو اِس مسئلے کا حل پیش کر سکیں۔غزل کا حسن ہی یہی ہے کہ وہ اپنے علائم و رموز ،اشارہ و کنایہ اور استعاراتی و اصطلاحاتی نظام رکھتی ہے۔غزل کے شعر سے کما حقہ لطف اندوز ہونے کے لیے اُردو کی شعری روایت ،تصوف کی تاریخ اور کربلا کے استعاراتی و علامتی نظام سے آگاہی بہت ضروری ہے۔غزل جسے ہم اُردو شاعری کی آبرو کَہ سکتے ہیں محض اِس لیے اس میں اکھاڑ پچھاڑ کرنا کہ یہ دیگر غیر ملکی زبانوں میں ترجمہ ہو سکے،مناسب نہیں۔

زبان میں توسیع یقیناً اہم کام ہے لیکن بغیر سوچے سمجھے مختلف زبانوں کے الفاظ کے ٹوکرے بھر بھر کر اُردو کے ذخیرے کو وسعت دینا، مستحسن عمل نہیں ہے۔اُردو غزل کو جو چیز باقی اصناف پر فوقیت دلاتی ہے وہ تغزل ہے۔مختلف زبانوں سے نئے الفاظ اُردو غزل کے ذخیرے میں صرف اُسی وقت اضافہ کر سکتے ہیں جب وہ غزلیہ

اسلوب کی کٹھالی میں ڈھل کر آئیں۔

ظفؔر اقبال اُردو غزل کی کلاسیکی شعری روایت کے پروردہ اور تربیت یافتہ ہیں۔ وہ اُردو غزل کی شعریات کو اجتہادی مراحل سے گزارنے کے بعد اپنی قادرالکلامی سے زندگی کے ہر موضوع کو کمال ہنرمندی سے بیان کرنے کا ملکہ رکھتے ہیں۔ لیکن بسااوقات وہ شعوری سطح پر غزل کے لطیف سراپا کو بھاری بھرکم غیر مانوس الفاظ سے ناگوار اور بوجھل بنادیتے ہیں۔

حواشی و حوالہ جات

۱۔ظفر اقبال، کالم ''دال دلیا'' بعنوان: ''شاعری، متنازع شاعری اور آلو گوشت''، روزنامہ دنیا، لاہور، ۲۵۔اگست ۲۰۱۵ء،
۲۔ظفر اقبال، کالم ''دال دلیا'' بعنوان: ''شاعری، متنازع شاعری اور آلو گوشت''، روزنامہ دنیا، لاہور، ۲۵۔اگست ۲۰۱۵ء
۳۔ابرار احمد، مضمون: ''اب تک''، مشمولہ ''نزول''، گوجرہ، ص ۱۳۹
۴۔شمس الرحمٰن فاروقی، دیباچہ ''اب تک (ظفر اقبال)'' کلیاتِ غزل'' (حصہ اوّل)، ملٹی میڈیا افیئر ز، لاہور، ۲۰۰۴ء، ص ۲۷
۵۔ظفر اقبال، ''حالہ نثر بشنو'' (غیر مطبوعہ تنقیدی کتاب)
۶۔مظفر علی سیّد، دیباچہ ''اب تک (ظفر اقبال)'' کلیاتِ غزل'' (حصہ دوم)، ملٹی میڈیا افیئر ز، لاہور، ۲۰۰۵ء، ص ۷۸۷
۷۔حسین مجروح، مضمون: ظفر اقبال۔۔ایک موذی شاعر، مشمولہ ''نزول''، گوجرہ، ص ۱۴۹
۸۔سلیم شہزاد، مضمون: لسانی تشکیلات کا امام۔۔۔ظفر اقبال، مشمولہ ''نزول''، گوجرہ، ص ۱۶۶
۹۔انتظار حسین، پیش لفظ ''اب تک (ظفر اقبال)'' کلیاتِ غزل'' (حصہ اوّل)، ملٹی میڈیا افیئر ز، لاہور، ۲۰۰۴ء، ص ۶۱۰
۱۰۔عبد الرشید، مضمون: ظفر اقبال کی شاعری نے خود کو منوالیا ہے۔۔۔؟، مشمولہ ''نزول''، گوجرہ، ص ۱۶۳
۱۱۔طارق ہاشمی، اُردو غزل۔نئی تشکیل، نیشنل بک فاؤنڈیشن اسلام آباد، ۲۰۰۸ء، ص ۱۷۴
۱۲۔اظہر غوری، عرضِ ناشر ''اب تک (ظفر اقبال)'' کلیاتِ غزل'' (حصہ اوّل)، ملٹی میڈیا افیئر ز، لاہور، ۲۰۰۴ء، ص ۲۰
۱۳۔طارق ہاشمی، ''اُردو غزل۔نئی تشکیل''، نیشنل بک فاؤنڈیشن اسلام آباد، ۲۰۰۸ء، ص ۱۷۲

باب یازدہم

بیسویں صدی کی اُردو غزل میں فنی وسائل کا مطالعہ-ایک محاکمہ

بیسویں صدی کی اُردو غزل میں فنی وسائل کا مطالعہ: ایک محاکمہ

۱۹۵۷ء کے غدر / جنگِ آزادی کے بعد پہلی بار مسلمان اپنے آپ کو خود احتسابی کے عمل سے گزرتا ہوا دیکھتے ہیں۔ اکثر مسلمان شعرا/ ادبا اپنے آپ کو از سرِ نو منظّم کرنے کے لیے سرسیّد احمد خاں کی عقلیت پسندی و حقیقت نگاری کی تحریک سے وابستہ ہو گئے۔ جس نے اُنھیں یکجا و منظّم کرنے کے لیے اُن کی ذہن سازی کو ضروری خیال کیا اور شاعری کے مقابلے میں نثر کو ترجیح دی۔ تہذیب الاخلاق نے مذکورہ تحریک کی تبلیغ و تفسیر میں نمایاں کردار ادا کیا۔ اِس تحریک نے گویا شاعری اور بطورِ خاص غزل کو رد کر دیا، کیوں کہ اُن کا خیال تھا کہ ہمارے تخلیق کاروں نے اپنی توانائیاں عشقیہ اشعار پر صرف کر کے علم و ادب کو ناقابلِ تلافی نقصان پہنچایا ہے۔ علی گڑھ تحریک نے ادب برائے زندگی کے نظریے کو فروغ دیتے ہوئے عقل و خرد کو وجدان اور جذبے پر فوقیت دی۔ حالاں کہ اِس تحریک سے پیشتر اصنافِ شاعری ہی کو ادب خیال کیا جاتا تھا۔ اِس تحریک سے وابستہ اہم ترین تخلیق کار مولانا الطاف حسین حالؔی نے بھی غزلیہ مضامین کے بجائے انسان کو درپیش جدید مسائل کو عملی طور پر نہ صرف غزل کا موضوع بنایا بلکہ اصلاحِ غزل کا بیڑا بھی اٹھایا۔

سرکاری سرپرستی میں انجمن پنجاب کے مشاعروں کی وجہ سے 'نظم' صفِ اوّل کی صنفِ سخن قرار پائی۔ حالؔی کی غزل مخالف 'اصلاحِ غزل کی تحریک' نے غزل کو کچھ عرصہ کے لیے متروک صنفِ شاعری بنا کر رکھ دیا۔ اس صورتِ حال نے غزل کو دہرے عذاب میں مبتلا کر دیا۔ غزل اگر اپنے روایتی راستے پر گامزن رہتی تو اُسے بھرپور مزاحمت کا سامنا تھا اور اگر جدید موضوعات کو اپنے دامنِ دل میں جگہ دیتی تو پھر وہ اپنا منفرد انداز اور آواز برقرار نہ رکھ سکتی تھی، علی گڑھ تحریک اور انجمن پنجاب کا غزل کو رد کرنا اور غزل پر نظم کو ترجیح دینا، یہ وہ مضمرات تھے جس سے انیسویں صدی

کے اواخر میں اُردو غزل زوال پذیر رہی۔

لیکن ہندوستان کی تہذیب وثقافت میں گندھی ہوئی غزل ایسی صنفِ سخن کو تادیر نظر انداز کرنا شاید ممکن نہ تھا۔ نظم کے لیے اُس ساز گار دور میں بھی کچھ ایسے غزل گو شاعر تھے، جو بڑی ثابت قدمی سے صنفِ غزل کی بقا کے لیے تگ ودو کرتے رہے اور بالآخر غزل ایک وقار اور شان کے ساتھ بیسویں صدی میں داخل ہوئی۔

دبستانِ لکھنو کے غزل گو شاعروں نے ملٹن اور حالؔی کی، کی گئی شعر کی تعریف کے تتبع میں غزل کے مروجہ رنگِ تغزل میں اصلیت، سادگی اور داخلیت کے رنگ شامل کیے۔ اِسی طرح دبستانِ دہلی کے غزل گو شعرأ نے غزل کی قدیم روایات کو نئے موضوعات اور نئے اسالیب سے ہم آہنگ کیا۔ نتیجتاً غزل کا اعتبار ووقار بحال ہوا۔

غزل کے احیا کا سہرا اپنے سر سجانے والے شعرأ میں اکبؔر الہٰ آبادی، شاؔد عظیم آبادی، صفؔی لکھنوی، بیخود دہلوی، ثاقبؔ لکھنوی، سائلؔ دہلوی، حسرتؔ موہانی، فانؔی بدایونی، نوحؔ ناروی، عزیزؔ لکھنوی، آرزو لکھنوی، اصغؔر گونڈوی، یاس یگانہ چنگیزی اور جگؔر مراد آبادی کے نام نمایاں ہیں۔ یہ وہ شاعر تھے جن کی تربیت کلاسیکی غزل کی روایت کے زیرِ اثر ہوئی تھی۔ شعرأ کا یہ قافلہ اُردو غزل کی شعریات کو بطریقِ احسن برتنے کا ہنر جانتا تھا۔ لہٰذا فنی محاسن اور فنی وسائل کے استعمال سے وہ اُردو غزل کو گوشہ نشینی سے اٹھا کر دوبارہ مجلسی زندگی میں لے آئے۔

بیسویں صدی کے آغاز میں علی گڑھ تحریک کے خلاف رومانی نوعیت کا ردِ عمل بھی ظاہر ہونا شروع ہو گیا۔ علی گڑھ تحریک نے جس جذبے اور تخیل کی رو کے آگے بند باندھنے کی کوشش کی تھی، اُسے تخلیق کاروں نے مثبت انداز میں اُبھارا اور یوں نہ صرف تخیل اور وجدان کو فروغ ملا بلکہ اجتماعیت کے بوجھ تلے دبے ہوئے فرد نے بھی سکھ کا سانس لیا۔

اِس طرح بیسویں صدی کے ربع اوّل میں اُردو ادب اور بطورِ خاص اُردو غزل کے لیے حالات ساز گار ہونا شروع ہو گئے۔ غزل کے مخالفین غزل پر سب سے بڑا اعتراض یہ کرتے تھے کہ کہ غزل فلسفیانہ اور نئے موضوعات کا بوجھ اٹھانے سے قاصر ہے، اقبالؔ نے فلسفیانہ وجدید موضوعات کو کمال مہارت سے نظم وغزل میں یکساں طور پر بیان کر کے غزل پر اس اعتراض کو رد کر دیا۔ اقبالؔ کے اکثر معاصرین، جن میں چکبستؔ لکھنوی، تلوک چند محروم، جوشؔ ملیح آبادی، حفیظؔ جالندھری، اخترؔ شیرانی اور احسان دانش کے نام نمایاں ہیں، نے اقبالؔ کے تتبع میں غزل کے موضوعات کو وسعت دی۔

بیسویں صدی کے ربع دوم میں بھی اگرچہ نظم نگاری کو غزل پر فوقیت دی گئی تاہم اُس دور میں زیادہ تر شاعر وہ

تھے جن کی تربیت کلاسیکی غزل کے ماحول میں ہوئی تھی۔غزل کا لپکا جسے لگ جاتا ہے وہ کوشش کے باوجود اُس سے دامن نہیں چھڑا سکتا۔یہی وجہ ہے کہ ترقی پسند تحریک سے وابستہ اکثر شعرائے غزل کو عیش پرستانہ شاعری،تفریحی صنفِ سخن اور زوال آمادہ جاگیردارانہ سماج کی شاعری قرار دیتے تھے اور جو ترقی پسند شعرائے غزل کہتے تھے اُنھیں 'صفِ منافقاں' میں شمار کرتے تھے،لیکن اِس سب کے باوجود وہ غزل بھی کہتے رہے۔ترقی پسند شعرائے نے غزل میں ذاتی و انفرادی جذبات و احساسات کو بیان کرنے کے بجائے اجتماعی مسائل کو اپنے طے شدہ اسلوب میں بیان کرنا شروع کیا۔اُنھوں نے مقصد کو فن پر ترجیح دی،جس کی وجہ سے غزل کو وہ مثالیہ فضا تو دستیاب نہ ہو سکی جو اچھی غزل کے لیے درکار ہوتی ہے لیکن اِس کے باوجود ترقی پسند شاعروں نے عمدہ غزلیں کہ کر غزل کی روایت کو آگے بڑھایا۔

ترقی پسند غزل گو شاعر رمز و کنایہ اور ابہام کے بجائے وضاحت کے ساتھ بات کرنے کو اہمیت دیتے تھے تاکہ شعر سنتے ہی بات سمجھ میں آجائے۔یہی وجہ ہے کہ زیادہ تر ترقی پسند شعرائے کے یہاں ہمیں خطابیہ اور بیانیہ انداز ملتا ہے۔یہ بات معروف ہے کہ ترقی پسند شعرائے نے اُردو غزل کو بہت سی چیزوں سے محروم کر دیا لیکن یہ بات بھی اہم ہے کہ اُنھوں نے غزل کو جو سماجی شعور اور حوصلہ بخشا وہ بھی قابلِ قدر ہے۔ترقی پسند تحریک کے اہم غزل گو شاعروں میں فیض احمد فیضؔ،فراقؔ گورکھ پوری،مخدومؔ محی الدین،احمد ندیمؔ قاسمی،اسرارالحق مجازؔ،علی سردار جعفری،کیفیؔ اعظمی، عبدالحمید عدمؔ،مجروح سلطان پوری وغیرہ شامل ہیں جنھوں نے نہ صرف غزل کے نئے استعارے تخلیق کیے بلکہ پرانے استعاروں کو بھی نئے معانی اور نئے مفاہیم عطا کیے جس سے اُردو غزل میں ایک رجائی لہجہ فروغ پذیر ہوا۔

ترقی پسند تحریک، رومانی تحریک کے برعکس ادب برائے زندگی کے نظریہ کی ترجمانی کر رہی تھی،لیکن حلقۂ اربابِ ذوق نے ادب برائے زندگی کے برخلاف ادب برائے ادب کے نظریہ کو فروغ دینے کا مطالبہ کیا۔ترقی پسند تحریک نے زندگی کے نئے مسائل کو غزل میں بھی پیش کیا جب کہ وابستگانِ حلقہ نے بظاہر زندگی کے نئے مسائل کے بجائے ادب کے مسائل کو شعری و فنی وسائل اور الفاظ و تجربات کے فنکارانہ استعمال کی بات کی۔یہی وجہ ہے کہ حلقہ میں نظم گوئی کا رجحان زیادہ رہا لیکن غزل کو یکسر نظرانداز کرنے کے بجائے اُس کی حیثیت ثانوی ہو گئی۔اپنی ہیئتی مجبوریوں کے باعث غزل کو اہلِ حلقہ غیر لچک دار خیال کرتے تھے۔لیکن وہ اس بات کو بھی تسلیم کرتے تھے کہ غزل، نظم کے مقابلے میں زیادہ تاثیر رکھتی ہے۔اِس کے برعکس حلقہ کے تنقیدی اجلاسوں میں غزل کے ساتھ سوتیلی ماں جیسا سلوک بھی جاری رہا۔کچھ شعرائے نے غزل کہنا ترک کر دی، یوں اہلِ حلقہ کو ایک اعتراض کا سامنا بھی کرنا پڑا کہ وابستگانِ حلقہ اچھی غزل کہنے سے معذور ہیں۔لیکن میراؔجی، ناصرؔ کاظمی، منیرؔ نیازی، شہزادؔ احمد، قیوم نظرؔ، یوسف ظفرؔ

اور مختار صدیقی نے اپنی اعلیٰ غزل گوئی سے نہ صرف حلقہ کی بھرپور نمائندگی کی بلکہ اپنے عہد کے نمائندہ اور اہم غزل گو شاعر بھی قرار پائے۔

تقسیمِ ہندوستان اور دوسری جنگِ عظیم نے شاعری پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ایک طرف سامراجی استحصال کے خاتمے نے جہاں رومانیت، انقلاب، بغاوت اور اشتراکیت کی آوازوں کو گنگ کر دیا وہاں فسادات کے دوران میں ہونے والی مہاجرت اور کشت وخون نے سماجی و معاشرتی المیہ کو جنم دیا تو دوسری طرف جنگ نے معاشی حوالے سے انسان کو تباہ و برباد کر دیا۔

بیسویں صدی کے ربع دوم کے خاتمے اور ربع سوم کے آغاز میں برِصغیر کے لوگ بطورِ خاص معاشرتی اور معاشی مصائب کا شکار ہو گئے۔اُردو افسانے، ناول اور بطورِ خاص اُردو غزل نے اِس انسانی دکھ اور کرب کی بھرپور عکاسی کی۔ یہ وہ دور ہے جب غزل کے مخالفین بھی اُردو غزل کے کردار کی تعریف کرتے ہوئے نظر آئے۔ یوں غزل نے اپنے سماجی ومعاشرتی کردار کی بجا آوری میں دیگر اصنافِ سخن بطورِ خاص نظم کو پیچھے چھوڑ دیا۔

بیسویں صدی کے ربع سوم میں اُردو غزل، شعرأ کو اپنی طرف راغب کرنے میں کامیاب ہوگئی۔اس دور کی غزل نے انسان کے احساسِ تنہائی، خوف، ڈر، وحشت، اکلاپے، بے روزگاری، گھٹن، افلاس، فاقہ کشی کو نئی علامتوں اور جدید استعاروں سے بیان کر کے موضوعات کو وسعت عطا کی۔مشینی زندگی نے بھی انسانی اقدار کو بدل کر رکھ دیا۔ڈر، خوف اور تنہائی کے کرب نے انسان کو اپنی ذات تک محدود کر دیا۔۱۹۵۸ء میں پاکستان میں مارشل لاء نے رہی سہی کسر بھی نکال دی۔صنعتی و مشینی زندگی نے انسان کو تنہا و بے بس کر دیا۔اس دور میں ہر شخص تنہائی اور گھٹن کا شکار ہو گیا جب کہ شعرأ حساس طبقہ ہونے کی وجہ سے کربِ تنہائی میں محصور ہو گئے۔جدید ایجادات نے نے زندگی کے معیار اور اقدار کو بدل کر رکھ دیا۔اِس صورتِ حال نے جدیدیت کو جنم دیا۔جدید طرزِ فکر نے جہاں معاشرے میں سرایت کی وہاں ادب میں بھی نفوذ پذیر ہوئی۔جدیدیت نے ادب سے ریاکاری کے خلاف آواز اٹھاتے ہوئے جدید عصری مسائل اور انسان کو درپیش نئے مسائل اور رجحانات کو ادب کا موضوع بنایا۔دیگر ادبی اصناف کی طرح جدیدیت نے غزل کے موضوعات میں بھی اضافہ کیا۔

جدید غزل گو شعرأ نے غزل کی ایمائیت اور رمزیت کو اختیار کیا۔اُنھوں نے اُردو غزل کو زندگی آمیز اور بصیرت افروز بنا دیا۔جدید غزل نے انسان کی تنہائی، خوف، ڈر اور کرب کو بیان کرتے ہوئے نئی لفظیات اور نئی علامتیں وضع کیں جس سے اُردو غزل وسعت پذیر ہوئی۔

جدیدیت اور ترقی پسندی کے بامعنی اجزا نے مل کر نوترقی پسندی کو جنم دیا۔ترقی پسند تحریک اپنے تنظیمی مسائل کی وجہ سے بکھر گئی تو ترقی پسند شعرا نے حلقہ اربابِ ذوق میں شمولیت اختیار کر لی۔حلقہ اربابِ ذوق (ادبی) اور حلقہ اربابِ ذوق (سیاسی) کی اصطلاحوں نے جنم لیا۔اور نوترقی پسندی کی اصطلاح بھی وجود پذیر ہوئی۔

جدیدیت اور نوترقی پسندی کے نمائندہ شعرا میں عزیز حامد مدنی، ادا جعفری، منیر نیازی، جون ایلیا، احمد فراز، شکیب جلالی، انور شعور، افتخار عارف، شمس الرحمٰن فاروقی، خورشید رضوی اور پروین شاکر شامل ہیں۔

اگرچہ اُردو زبان مختلف زبانوں کا مرکب ہے اور دوسری زبانوں سے اُردو میں رواج پانے والے الفاظ اگر ایک مخصوص طریقے سے تخلیقی اور اختراعی نظام کے تحت آتے ہیں تو وہ اُردو کے مزاج سے ہم آہنگ ہو کر اُردو کا حصہ بن جاتے ہیں اور کسی طرح کی اجنبیت اور نامانوسیت کا احساس نہیں ہوتا۔لیکن بیسویں صدی کے ربع چہارم میں لسانی تشکیلات کے زعم میں اُردو غزل کے حسن کو داغ دار کرنے کی سعی کی گئی۔شروع شروع میں اُردو نظم اور بعد ازاں اُردو غزل کو بھی لسانی تشکیل کی مشقِ ستم کا نشانہ بنایا گیا۔بعض شعرا جو غزل میں اپنے جذبات و احساسات اور جدید موضوعات و مسائل کو پیش کرنے میں دقت کا شکار ہوئے یا اِس خیال سے کہ اُردو غزل کو دوسری غیر ملکی زبانوں میں ترجمہ نہیں کیا جا سکتا، اُنھوں نے اُردو غزل کی لسانی تشکیلات سے غزل کی زبان میں توڑ پھوڑ کرنے کی کوشش کی۔افتخار جالب اور ظفر اقبال نے لسانی تشکیلات کے نام پر بڑی بے دردی سے اُردو غزل کی زبان کو تبدیل کرنے کی کوشش کی۔اُنھوں نے پنجابی، بنگلہ اور انگریزی زبان کے سیکڑوں الفاظ کو بغیر کسی اصول و قواعد کے دھڑا دھڑ غزلیہ ملبوس پہنانے کی کوشش کی۔اُن کی تقلید کرتے ہوئے کئی شعرا نے بغیر کسی تخلیقی تجربے کے اُردو غزل کی آبجو میں نئے لفظوں کے پانی سے اُسے آبِ رواں بنانے کے بجائے جوہڑ بنا دیا۔کسی باضابطہ طریقۂ کار کے تحت کسی دوسری زبان کے لفظ کی تارید یقیناً ایک مستحسن عمل ہے۔لیکن غزل ایسی نفیس اور لطیف صنفِ سخن ثقیل، سپاٹ اور نامانوس الفاظ کا بوجھ اٹھانے سے قاصر ہے۔

حسنِ اتفاق ہے کہ بیسویں صدی کے آغاز میں بھی غزل کے متروک ہونے کے مباحث زبانِ زدِ خاص و عام تھے اور اب اکیسویں صدی کے آغاز میں بھی وہی مباحث ہو رہے ہیں کہ غزل اپنے دن پورے کر چکی ہے اور غزل گوئی کے امکانات معدوم ہو چکے ہیں۔غیر ملکی زبانوں میں غزل کا ترجمہ نہ ہوسکنا غزل کے خلاف دیگر اعتراضات میں سے ایک اہم اور بڑا اعتراض ہے۔حالانکہ غزل نے اپنے خلاف اٹھائے گئے سوالات اور کیے گئے اعتراضات کا نہایت سلیقے سے جواب دیا۔شاید ہی کوئی شاعر ایسا ہو جس نے شاعری کا آغاز غزل سے نہ کیا ہو۔چوں

کہ غزل کہنے کے لیے باقاعدہ شعری تربیت کی ضرورت ہوتی ہے اِس لیے تخلیقی توانائیوں کی کمی، عروضی مسائل اور فنی وسائل کے استعمال میں کوتاہی کی وجہ سے اکثر و بیشتر شعراُ اچھی غزل کہنے سے معذوری پر نظم اور بطورِ خاص نثری نظم کہنے لگتے ہیں۔ ایسے نام نہاد شعراُ غزل کے خلاف زہر اگلنے کو اپنی اور اپنی اپنی صنفِ سخن کی بقا خیال کرتے ہیں۔

فنی وسیلہ، فکر کے ساتھ ہم آہنگ ہو کر تخلیقی عمل کو بطریق احسن پایۂ تکمیل تک پہنچاتا ہے۔ ہر تخلیق کار اپنے مزاج سے ہم آہنگ فنی وسائل کی دنیا آباد کرتا ہے اور پھر وہ فکری ابدان کو فنی وسائل کے لباس میں پیش کرتا ہے۔ یہ فنی وسائل اگر تخلیقی تجربے میں ڈھل کر فکری توانائی کے متبادل بن کر آئیں تو تخلیقی تجربے کو بڑھاوا دیتے ہیں اور اگر ایک ذہنی کھیل کے طور پر اِنھیں استعمال کیا جائے تو پھر یہ کسی شاعر یا متشاعر کی بے برکت مہارت ثابت ہوتے ہیں چونکہ فنی وسائل، فکر کے ساتھ مل کر تخلیقی دنیا آباد کرتے ہیں اس لیے دونوں کی آمیزش ہی سے تخلیقی دنیا وجود پذیر ہوتی ہے۔

بیسویں صدی کے ایسے شعراُ جنھوں نے فنی وسائل کو تخلیقی تجربے میں ڈھال کر فکری توانائی سے بھرپور غزل کہی اور اپنے تئیں فکری و تخلیقی تجربے کو بڑھاوا دیا اور ایسی تخلیقی دنیا آباد کی جس میں آج ہم سانس لے رہے ہیں۔ مختلف رجحانات، میلانات اور رویوں کے حامل درج ذیل شعراُ نے بیسویں صدی میں مخالف ہواؤں کے باوجود اُردو غزل کا چراغ روشن رکھا۔

اقبالؔ کی شاعری کا عہدِ آخر، ترقی پسند شاعری کا اوّلین دور ہے۔ اِس تحریک کے شعراُ بھی نظم نگاری کو غزل پر تفوق دیتے ہوئے نہ صرف نظم گوئی کی طرف متوجہ ہوئے بلکہ غزل گوئی کے خلاف عملی احتجاج بھی کیا۔ لیکن اقبال شاید اِس لطیف نکتے سے آگاہ تھے کہ خیال، ہیئت اور لفظیات اپنے ہمراہ لاتا ہے۔ شاید وہ بیسویں صدی کے پہلے شاعر ہیں جنھوں نے غزل کی تنگ دامانی کا گلہ کرنے کے بجائے مشرقی شعریات اور فنی وسائل کے فنکارانہ استعمال سے اپنے مخصوص حکیمانہ موضوعات اور فلسفیانہ نظریات کو غزل میں بھی بہت سہولت اور نہایت عمدگی سے بیان کیا ہے۔ اُنھوں نے تغزل جیسے فنی وسیلے کے استعمال سے اُردو غزل کو ایک نیا اسلوب اور منفرد لب و لہجہ عطا کر کے اُسے ترفع اور علویت کی منزل پر پہنچا دیا ہے۔

اقبالؔ نے اپنے اوّلیں مجموعۂ کلام ''بانگِ درا'' کی غزلوں میں روایت کی پاسداری کرتے ہوئے زیادہ تر غزل کے روایتی اور پرانے اسلوب ہی کو استعمال کیا ہے۔ جب کہ ''بالِ جبریل'' کے اسلوب میں ایک انقلابی تبدیلی نظر آتی ہے۔ گویا اقبالؔ نے جدید اُردو غزل کے صرف موضوعات ہی کو وسعت نہیں دی بلکہ اُنھوں نے غزلیہ اسلوب

پر بھی اپنے دستخط ثبت کیے ہیں۔ اُنھوں نے اپنے مخصوص تصورات اور نظریات کو پیش کرنے کے لیے اُردو غزل کی شعریات کو نہایت چابکدستی سے استعمال کیا ہے۔

اقبالؔ کی طرح فراقؔ گورکھ پوری نے بھی مروجہ شعری منظرنامہ ہی کو سب کچھ سمجھتے ہوئے اُسی طے شدہ راستے پر گامزن رہنے کے بجائے اپنے لیے نیا منظرنامہ، نئی لفظیات، نیا اسلوبِ فکر اور نیا لب ولہجہ اپنایا۔ چوں کہ اُنھوں نے اپنی زمین سے جڑت قائم رکھتے ہوئے غزل کو اپنایا، اِس لیے اُن کے یہاں غزل کا ایک تہذیبی روپ ملتا ہے۔ تہذیبی سطح پر وہ ہنداسلامی تہذیب کے نمائندہ تخلیق کار کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ فارسی اور اُردو شعریات کے ساتھ ساتھ ہندی اور سنسکرت شعریات کے چشمہ سے اپنی فنی پیاس بجھانے کی وجہ سے اُن کے یہاں ایک طربیہ لہجہ اور نشاطیہ آہنگ ملتا ہے۔

فراقؔ کی غزل اپنے عہد کی غزل سے اِس لیے بھی ممتاز ومنفرد نظر آتی ہے کہ اُنھوں نے اپنی غزلوں میں علمِ بیان کا استعمال نہایت قرینے سے کیا ہے۔ وہ اِن فنی وسائل کو بطریقِ احسن برتنے میں کمال مہارت رکھتے ہیں۔ وہ تشبیہات کو تخلیقی اور اختراعی صفات سے متصف کرتے ہوئے تشبیہ کو تمثیل اور تمثیل کو علامت کے درجہ پر پہنچا دیتے ہیں۔ اُن کی تشبیہات فکری وسماجی رجحانات ومیلانات سے ہم آہنگ اور جڑی ہوئی ہیں۔ ترقی پسند شاعر ہونے کے باوصف اُن کی تشبیہات واستعارات زندگی، اور زندگی کے تجربات ومشاہدات سے جڑت رکھنے کی وجہ سے حرکت و عمل پر اکساتے ہیں۔

فراقؔ اپنے ہم عصروں کے مقابلے میں غزلیہ مضامین کمال مہارت سے باندھتے ہیں۔ اُنھوں نے اقبال کے تتبع میں اُردو غزل کی زبان کو ثروت مند کرنے کے لیے اپنے تئیں بھرپور کوشش کی۔ ہندی اور سنسکرت کے بہت سے الفاظ کو اپنے تخلیقی تجربے سے غزل کے پیرائے میں بیان کیا۔

فراقؔ نے مشرقی ومغربی شعریات کے عمیق مطالعات اور شرق وغرب کے نابغۂ روزگار شعرا کے کلام سے فیضیاب ہوتے ہوئے ایک ایسا رنگِ سخن ایجاد کیا جو منفرد اور یگانہ ہونے کی وجہ سے اُن کے ساتھ مخصوص ہو گیا ہے۔ اُن کا شعر اپنی حسیت اور اُن کی آواز اپنی انفرادیت کی وجہ سے اپنی منفرد اور جداگانہ پہچان رکھتی ہے۔ سطحی خدوخال والا اسلوب برتنے کے بجائے اُنھوں نے اپنی تپسیا اور ریاضت سے اُردو زبان وادب کی دیوی کو اپنے مخصوص اسلوب اور مخصوص آواز میں آواز ملانے پر مائل کر لیا۔ اِس طرح اُن کی آواز اُردو غزل کی نئی آواز بن گئی جو منفرد بھی ہے اور الگ تشخص بھی رکھتی ہے۔

فیض احمد فیضؔ، نہ صرف ترقی پسند تحریک کے مقبول ترین شاعر ہیں بلکہ وہ بیسویں صدی کے بھی ایک اہم شاعر ہیں۔ اکثر ترقی پسند شاعروں کی طرح وہ غزل کو محض تفریحی صنف نہیں سمجھتے تھے بلکہ اُن کے یہاں ترقی پسند اور مارکسی نظریات بڑی سنجیدگی اور کامیابی کے ساتھ غزل میں بھی اظہار پاتے ہیں۔ اُن کے کلام میں غزلیات کا تناسب دیکھتے ہوئے کہا جاسکتا ہے کہ وہ فلسفۂ حیات کو نظم کے ساتھ ساتھ غزل میں بھی بیان کرنے کا ملکہ رکھتے تھے۔ اِسی لیے اُن کی غزل نعرہ بازی یا سلوگن نہیں بلکہ شاعری ہے۔

فیضؔ شاید وہ واحد ترقی پسند غزل گو شاعر ہیں جن کے یہاں ترقی پسند نظریات کا عرفان وادراک مکمل اور واضح انداز میں ملتا ہے۔ وہ کوئے یار سے سوئے دار کا سفر نہایت اعتماد سے طے کرتے ہیں۔ اُن کی شاعری غمِ جاناں سے غمِ دوراں کی طرف بڑھتی ہے لیکن عشق سے انقلاب کی طرف رخ کرتے ہوئے وہ کسی تذبذب کا شکار نظر نہیں آتے کیوں کہ اُنھوں نے شعوری سطح پر ترقی پسند نظریات کو اپنایا۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کے یہاں ترقی پسند نظریات اور رجحانات کا احساس شدت کے ساتھ ملتا ہے۔ اُنھوں نے اپنی کلاسیکی شعری وادبی تربیت اور ریاضت سے اُردو غزل کی شعریات اور فنی وسائل کو نہایت چابکدستی سے استعمال کرتے ہوئے ترقی پسند نظریات کو بڑی عمدگی سے پیش کیا ہے۔ اُنھوں نے اپنے مخصوص الفاظ وعلائم سے اپنا مخصوص نظامِ شعر وضع کیا جس سے اُن کے خیالات ونظریات اور جذبات واحساسات نے تغزل کے پیرائے میں اظہار کرنا سیکھ لیا۔ وہ گھمبیر سیاسی وسماجی مسائل کو بھی استعارات و تشبیہات سے بڑے دھیمے اور کومل انداز میں بیان کرنے پر قادر نظر آتے ہیں۔

فیضؔ کے یہاں کلاسیکی علامات، نئی معنویت کا اظہار یہ ہیں۔ وہ رسومیاتی الفاظ کی بنیاد پر جدید فکر کی عمارت تعمیر کرتے ہیں یوں اُن کے پاؤں کلاسیکی زمین میں مضبوطی سے گڑھے رہتے ہیں۔ اپنی مخصوص شعری وتہذیبی تربیت اور رومانی لفظیات وتراکیب سے اُن کی غزل ذہن ودل کو آسودگی اور راحت بخشتی ہے۔ اُن کی غزل میں پیش کردہ سیاسی وسماجی افکار انفرادی وذاتی ہونے کے بجائے اجتماعی احساس کے حامل ہیں۔ دراصل اُن کے نظریات و افکار کا انحصار، دارومدار اور بنیاد اُن کی قوتِ متخیلہ پر ہے جو اُن کی شاعری کو اوّل درجے کی شاعری کے منصب پر فائز کرتی ہے۔

ناصرؔ کاظمی کے حوالے سے ایک بات جو مختلف ناقدین کے یہاں تواتر سے ملتی ہے وہ یہ ہے کہ ناصرؔ محدود موضوعات اور محدود شعری تجربات کا حامل ایک محدود شاعر ہے۔ لیکن ناصرؔ کی شاعری کا بہ نظرِ غائر مطالعہ کرنے والے جانتے ہیں کہ یہ رائے یا perception محض کسی ادبی غلط فہمی یا تنقیدی تسامح کی وجہ سے عام ہوئی ہے۔

ناصؔر کلاسیکی روایت اور مشرقی شعریات کے امین تھے اِس لیے وہ عصری تغیرات کے مخالف تھے۔لیکن اپنے مزاج کے لحاظ سے وہ جدید غزل کے اُن شعرا میں شمار ہوتے ہیں جن کے دم قدم سے جدید اُردو غزل ظہور پذیر ہوئی۔اُنھوں نے اپنے شعری و فنی وسائل کو بروئے کار لاتے ہوئے غزل گوئی کے فن کو ایک نیا آہنگ اور اسلوب عطا کیا۔موضوع اور اسلوب، دونوں حوالوں سے ناصؔر روایتی انداز کے شاعر ہیں۔تاہم ہجرت کے تجربے نے اُن کے عشقیہ موضوعات کو دو آتشہ کر دیا۔ رات کی خاموشی میں تنہائی مزید گہری ہوتی ہے تو دن کے شور میں اُداسی گھر کی دیواروں پر اِس انداز میں بال کھولے سو جاتی ہے کہ شاعر ماضی کی یادوں میں محو اور تہذیب کی خوشبو سے معطر ہو کر ایسی غزل کہتا ہے کہ جو نہ صرف دلوں کے تاروں کو چھیڑتی ہے بلکہ اُنھیں گنگنانے پر بھی مجبور کرتی ہے۔

ناصؔر نے تشبیہات کا استعمال خاص قرینے اور دلآویز انداز میں کیا ہے۔اُن کی تشبیہات خیال و فکر کی تمام تر جزئیات کو بڑے سلیقے کے ساتھ ہمارے سامنے لاتی ہیں، یہاں تک کہ اُن کی تشبیہات، محاکات کی منزل پر پہنچ جاتی ہیں۔اُنھوں نے الفاظ کی جگالی کرنے کے بجائے بہت سے الفاظ کو علامتی پیرائے میں استعمال کر کے اُنھیں نئی زندگی اور نیا مفہوم عطا کیا ہے۔اُن کے یہاں دسیوں الفاظ اپنے روایتی مفاہیم سے بلند تر ہو کر ''گنجینۂ معنی'' کی طلسماتی فضا میں سانس لیتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔

ناصؔر کی شاعری دراصل ہجرت، یاد اور رات کی ایک مثلث ہے لیکن یہ تینوں لفظ علامت کا روپ دھار کر مثلث نہیں بلکہ دائروی بہاؤ میں پیچ در پیچ رواں دواں رہتے ہیں۔کبھی ہجرت کی وجہ سے یاد دامنِ دل سے لپٹ جاتی ہے تو کبھی یاد رات کا دامن پکڑ کر اُسے صبح آشنا کرتی ہے اور پھر رات ہجرت کی تیرگی اور شدت میں مزید اضافہ کر دیتی ہے۔اُن کی غزل، اور غزل کی لفظیات میں عصری حسیت اِس طرح موجود ہے جیسے رگوں میں میں خون گردش کرتا ہے۔ایک ایک لفظ تہذیبی زندگی کا نوحہ اور مہاجرت کا مرثیہ معلوم ہوتا ہے۔

منؔیر نیازی کا شمار، اپنے منفرد اسلوبِ بیان، اختصار پسندی اور سحر کاری کی وجہ سے، بیسویں صدی کے نصف آخر کے اہم ترین شعرا میں ہوتا ہے۔وہ اپنے عہد کے رجحانات، میلانات اور نظریات کی منظوم تشریحات کرنے کے بجائے اُن کی تصویر کشی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔اُن کے یہاں معاشرتی بےحسّی و بےیقینی اِس انداز میں مصور ہوتی ہے کہ اُن کی فنکاری کی داد دینا پڑتی ہے۔اُن کی غزل کلاسیکی طرزِ احساس، جدید مزاج اور اسالیب و موضوعات کی وجہ سے، اُن کی نظم سے الگ شناخت رکھتی ہے۔اُن کی غزل کلاسیکی رچاؤ، رومانوی و داستانوی فضا اور عصری حسیت کے تال میل سے وجود پذیر ہوتی ہے۔صاحبِ اسلوب غزل گو شاعر ہونے کی وجہ سے وہ اپنے

ہمعصروں میں منفرد نظر آتے ہیں۔

منؔیر کے یہاں کلاسیکی غزل کی شعریات میں عصری حسیت اور حقیقت پسندی کی آمیخت اور امتزاج نے اُردو غزل کو مزید ثروت مند کیا ہے۔ نادر تشبیہات، نئے نئے استعارے، بصری و سمعی تمثال گری، نئی نئی لفظیات و تراکیب کے استعمال نے اُن کی غزل کو جہاں متانت اور وقار بخشا ہے وہاں تغزل اور ایمائیت کی دولت سے بھی مالا مال کیا ہے۔ اسلوب و آہنگ کی انفرادیت، خیالات و تجربات کی تازگی اور معاشرتی آگاہی و عصری صداقت اُنھیں اہم غزل گو شعراٗ کی صف میں شامل کرتی ہے۔ ان کی غزل میں جو تازہ و جاندار محاکات نگاری کا التزام ملتا ہے وہ اُن سے پہلے کے شعراٗ کے یہاں کم کم نظر آتا ہے۔

منؔیر نیازی کے کلیات میں جہاں ایسے بہت سے شعر ہیں جو قاری کو گرفت میں لے لیتے ہیں وہاں بہت سے اشعار ایسے بھی ہیں جو فنی اسقام کی وجہ سے شعری اسرار و رموز سے آشنا قاری کو اپنی طرف متوجہ کرنے سے قاصر رہتے ہیں۔ اِس کی وجہ یہ ہے کہ منیر نیازی بسا اوقات فنی لوازمات سے بے نیازی کا رویہ اختیار کرتے ہیں۔

ظفؔر اقبال جس مشکل کے حل کے لیے جدید غزل کی لسانی تشکیل کرنا چاہتے ہیں وہ صرف یہ ہے کہ اُردو غزل ایک ایسی صنفِ سخن ہے جس کا کسی غیر ملکی زبان میں ترجمہ کرنا مشکل ہی نہیں ناممکن بھی ہے۔ اُن کی رائے میں جدید اُردو غزل کی تعمیرِ نو میں ایسی تبدیلیاں درکار ہیں جو اِس مسئلے کا حل پیش کرسکیں۔ غزل کا حسن ہی یہی ہے کہ وہ اپنے علائم و رموز، اشارہ و کنایہ اور استعاراتی و اصطلاحاتی نظام رکھتی ہے۔ غزل کے شعر سے کما حقہ لطف اندوز ہونے کے لیے اُردو کی شعری روایت، تصوف کی تاریخ اور کربلا کے استعاراتی و علامتی نظام سے آگاہی بہت ضروری ہے۔ غزل جسے ہم اُردو شاعری کی آبرو کہہ سکتے ہیں محض اِس لیے اس میں اکھاڑ پچھاڑ کرنا کہ یہ دیگر غیر ملکی زبانوں میں ترجمہ ہو سکے، مناسب نہیں۔

زبان میں توسیع یقیناً اہم کام ہے لیکن بغیر سوچے سمجھے مختلف زبانوں کے الفاظ کے ٹوکرے بھر بھر کر اُردو کے ذخیرے کو وسعت دینا مستحسن عمل نہیں ہے۔ اُردو غزل کو جو چیز باقی اصنافِ سخن پر فوقیت دلاتی ہے، وہ تغزل ہے۔ مختلف زبانوں سے نئے الفاظ اُردو غزل کے ذخیرے میں صرف اُسی وقت اضافہ کر سکتے ہیں جب وہ غزلیہ اسلوب کی کٹھالی میں ڈھل کر آتے ہیں۔

ظفؔر اقبال لفظ و معنی کے باہمی رشتے کو اپنے ہم عصر شعراٗ سے ہٹ کر دیکھتے ہیں۔ اُن کے سر میں لفظوں کے ایسے پیکر گھومتے ہیں جو معانی سے بظاہر کوئی بھی رشتہ نہیں رکھتے۔ دراصل وہ لفظوں کے استعمال اور اُن

کے دروبست سے خود بھی لطف اندوز ہوتے ہیں اور قاری سے بھی یہی توقع رکھتے ہیں۔ یہاں تک کہ وہ دوسرے شعراً کو بھی لفظوں کے فنکارانہ استعمال کی تبلیغ کرتے رہتے ہیں۔اُن کے خیال میں پڑھنے اور سننے والے اپنی مرضی سے اُن کے بیان سے معانی نکال لیں۔یہی وجہ ہے کہ اُن کے باطنی منظرنامے کے اہم تشکیلی عناصر کا کھوج لگاتے ہوئے ہمیں بسا اوقات ایک ہی شعر اور ایک ہی مصرع میں متضاد کیفیات کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔

چوں کہ ظفرؔ اقبال کی شعری تربیت کلاسیکی غزل کے ماحول میں ہوئی، یہی وجہ ہے کہ لسانی تشکیلات کے تناظر میں نئی لفظیات، نئے محاورے اور نئے نظامِ شعر کے باوجود اُن کے یہاں مشرقی شعریات ہی نمایاں ہے۔اُن کے یہاں صنائع بدائع کا استعمال بڑے سلیقے سے کیا گیا۔

اُردو غزل کے مزاج دان ہونے اور کما حقہ فنی دسترس رکھنے کے باوجود وہ اپنی شعری توانائیوں کو بالکل اسی انداز میں ضائع کر رہے ہیں جیسے کوئی دہقان ریت میں اصلی نسل کا بیج بو کر فصل کی امید رکھے۔اگر وہ زود گوئی اور مقدار کے بجائے معیار کو ملحوظِ خاطر رکھتے ہوئے نئے لفظوں کو غزلیہ پیرائے میں بیان کرتے تو شاید وہ نظیرؔ و انیسؔ کی طرح زبان کی توسیع کا باعث بنتے۔

بیسویں صدی میں اُردو غزل نے ڈوب کر آگ کا دریا عبور کیا ہے اور یہ صرف اِس لیے ممکن ہوا کہ غزل کی جڑیں پاک و ہند کی زمین میں گہرائی تک پھیلی ہوئی ہیں۔ولیؔ دکنی سے لے فراقؔ گورکھ پوری تک غزل گو شاعروں نے غزل کی تہذیبی آبیاری کی۔اُردو زبان کی طرح اُردو غزل نے بھی برِصغیر کی جملہ اہم زبانوں کے الفاظ کو اپنے دامنِ دل میں جگہ دی۔ایک تو علاقائی زبانوں سے آنے والے لفظوں نے تخلیقی تجربے میں ڈھل کر اُردو غزل کے ذخیرۂ الفاظ میں شمولیت اختیار کی اور دوسرا غزل کے ساتھ ایک تہذیبی و ثقافتی رشتہ بھی استوار کیا۔یوں اُردو غزل میں ایک تہذیبی رچاؤ پیدا ہوا جس کی وجہ سے غزل مشکل حالات میں بھی سرخرو ہوتی رہی۔

عہدِ حاضر میں بھی غزل کو کئی طرح کے چیلنج درپیش ہیں۔ یہاں تک کہ اُردو زبان کے مستقبل کے بارے میں بھی شکوک و شبہات پیدا کیے جا رہے ہیں۔ ہندوستان میں اُردو زبان اپنی بقا کی جنگ لڑ رہی ہے۔ جب کہ قومی و سرکاری زبان ہونے کی وجہ سے پاکستان میں حالات قدرے بہتر ہیں۔لیکن اُردو غزل کے حوالے سے صورت حال کچھ زیادہ بہتر نہیں، کیوں کہ غزل کو مشاق لکھاری اور تربیت یافتہ قاری کی ضرورت ہوتی ہے۔اساتذۂ فن جو اپنی ذات میں انجمن ہوا کرتے تھے، وہ شاید نہ ہونے کے برابر ہیں۔تعلیمی اداروں میں ہم نصابی اور ادبی تربیت کے مواقع قریب قریب ناپید ہیں۔اس پر مستزاد یہ کہ ٹی وی چینلز پر تواتر سے مزاحیہ مشاعروں اور سوشل میڈیا پر بے وزن

اور سطحی شاعری نے عوام کا مذاق تباہ کر کے رکھ دیا ہے۔

برِصغیر سے باہر خلیجی ریاستوں، یورپ، امریکہ اور آسٹریلیا میں پاکستانی و ہندوستانی روزگار کے سلسلے میں مقیم ہیں۔ مذکورہ تمام ممالک میں اُردو ادب کے فروغ کے لیے ادبی تنظیمیں شعر و ادب کی محافل برپا کرتی رہتی ہیں۔ اِن ممالک میں رہنے والے تارکینِ وطن شعراَ کی غالب اکثریت غزل کہہ رہی ہے۔ زیادہ تر شاعر اِن ممالک میں آنے کے بعد بغیر کسی شعری تربیت اور تخلیقی وصف کے غزل گوئی کی طرف راغب ہوئے۔ وہاں محض منظوم ہونے کو شعر سمجھا جاتا ہے۔ ان میں ایسے غزل گو شعراَ کی تعداد انتہائی کم ہے جو اپنے ممالک میں بھی بطور شاعر اپنی ادبی شناخت رکھتے ہیں۔

غزل گوئی کے لیے جس ادبی فضا اور جس ادبی ریاضت کی ضرورت ہوتی ہے وہ زمانۂ حال میں قصہ ہوتی جا رہی ہے۔ دنیا کے گلوبل ویلج ہونے کی وجہ سے شاعری ایسے فنِ لطیف سے وابستہ شاعر باقاعدہ فنی تربیت کے بغیر راتوں رات شہرت کے آسمان پر پہنچنے کے لیے اپنی کچی پکی نظمیں غزلیں سوشل میڈیا پر پوسٹ کر دیتے ہیں۔ بے وزن نظم تو خیر نثری نظم کی چھتری کے نیچے پناہ لے لیتی ہے لیکن بے وزن غزلیں، صنفِ غزل کے لیے بے اعتباری کی فضا قائم کر دیتی ہیں۔

جدیدیت کے شوق میں غزل کے سب سے مؤثر فنی وسیلے تغزل کی عدم موجودگی نے آج کی غزل کو سپاٹ بنا دیا ہے۔ چوں کہ آج کا غزل گو شاعر، غزل کی شعریت سے نابلد ہے اِس لیے آج کی غزل کے اشعار محض منظوم ابیات یا صحافتی قطعات سے زیادہ قدر و قیمت نہیں رکھتے۔ علمِ بیان اور علمِ بدیع جیسے فنی وسائل کے بغیر غزلیہ اشعار ایسے ہی ہیں جیسے روح کے بغیر جسم۔

کتابیات

کتابیات

۱۔ ابرار حسنی گنوری، ''اصلاح الاصلاح''، مرتضٰی برقی پریس، رامپور، بار دوم، جنوری ۱۹۴۹ء
۲۔ ابرار حسنی گنوری، ''میری اصلاحیں''، حصہ دوم، مطبع اعلیٰ پرنٹنگ پریس، دہلی، س ن
۳۔ ابوالکلام قاسمی، ''فراق کی غزل کے تعین کا مسئلہ''، مشمولہ: فراق گورکھ پوری۔ ذات وصفات''، مرتبہ اُردو اکادمی، دہلی
۴۔ ابوالکلام قاسمی، ''مشرقی شعریات اور اُردو تنقید کی روایت''، مغربی پاکستان اُردو اکیڈمی، لاہور، ۲۰۰۰ء
۵۔ احسان دانش، مؤلف ''لغات الاصلاح''، مکتبہ دانش، لاہور، ۱۹۵۲ء
۶۔ احسان دانش، ''جہانِ دانش''، دانش آباد، لاہور، ۱۹۷۵ء
۷۔ احسان دانش، ''جہانِ دیگر'' (جہانِ دانش حصہ دوم)، خزینہ علم وادب، لاہور، ۲۰۰۱ء
۸۔ احمد مشتاق، باصر سلطان کاظمی (مرتبین) ''ہجر کی رات کا ستارہ''، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۳ء
۹۔ اختر انصاری، ''غزل اور درسِ غزل''، انجمن ترقی ہند، علی گڑھ، ۱۹۵۹ء
۱۰۔ اختر انصاری، ''غزل کی سرگذشت''، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، دوسرا ایڈیشن، ۱۹۸۵ء
۱۱۔ اختر جعفری، ''اختر شیرانی اور اس کی شاعری''، آئینہ ادب، لاہور، ۱۹۶۴ء
۱۲۔ ارشد محمود ناشاد، ڈاکٹر، اُردو غزل کا تکنیکی، ہیئتی اور عروضی سفر، لاہور، مجلسِ ترقیِ ادب، ۲۰۰۸ء
۱۳۔ اشفاق احمد، دیباچہ ''تیز ہوا اور تنہا پھول'' بعنوان 'سرِ کہسار'، ''کلیاتِ منیر''، لاہور، ماورا بکس، ۲۰۰۵ء
۱۴۔ اشفاق حسین، ''فیض احمد فیض: شخصیت اور فن''، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، ۲۰۰۶ء
۱۵۔ اظہر غوری، عرضِ ناشر ''اب تک (ظفر اقبال)'' ''کلیاتِ غزل'' (حصہ اوّل)، ملٹی میڈیا افیئرز، لاہور، ۲۰۰۴ء
۱۶۔ افتخار حسین شاہ، سیّد، ''اقبال اور پیرویِ شبلی'' لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۷۷ء
۱۷۔ افسر صدیقی امروہوی، ''تلامذۂ مصحفی''، مکتبہ نیا دور، کراچی، ۱۹۷۹ء

۱۸۔ اقبال، علامہ محمد، ''اقبال نامہ (حصہ اول)''، [مرتب: شیخ عطا اللہ]، لاہور، ۱۹۴۴ء
۱۹۔ اقبال، علامہ محمد، ''انوارِ اقبال، [مرتب: بشیر احمد ڈار]، اقبال اکادمی پاکستان، لاہور، دوم، ۱۹۷۷ء
۲۰۔ اقبال، علامہ محمد، ''مکاتیبِ اقبال بنام گرامی''، [مرتب: محمد عبداللہ قریشی]، اقبال اکادمی پاکستان، لاہور، دوم، جون، ۱۹۸۱ء
۲۱۔ اقبال، کلیاتِ اقبال (اُردو)، لاہور، اقبال اکادمی پاکستان طباعت وتجلید بہ اشتراک: نیشنل بک سنٹر، اسلام آباد، ۱۹۹۰ء
۲۲۔ الطاف حسین حالیؔ، مولانا، مقدمہ شعروشاعری، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۱۹۵۲ء
۲۳۔ الیاس میراں پوری (مرتب)، ''جدید شعری روایت''، لاہور، بیکن بکس، ۲۰۱۲ء
۲۴۔ امداد امام اثر، ''کاشف الحقائق''، لاہور، ۱۹۵۶ء (طبع دوم)
۲۵۔ انتظار حسین، پیش لفظ ''اب تک (ظفر اقبال)'' کلیاتِ غزل' (حصہ اوّل) ملٹی میڈیا افیئرز، لاہور، ۲۰۰۴ء
۲۶۔ انور سدید، ڈاکٹر، ''اُردو ادب کی تحریکیں''، انجمن ترقیِ اُردو پاکستان، کراچی، ۱۹۹۱ء،
۲۷۔ انیس اشفاق، مشمولہ: بیسویں صدی میں اُردو ادب، مرتبہ گوپی چند نارنگ، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء
۲۸۔ انیس ناگی، ڈاکٹر، ''منیرؔ نیازی'' مشمولہ آٹھ غزل گو، مرتبہ جاوید شاہین، لاہور، مکتبہ میری لائبریری، ۱۹۶۸ء
۲۹۔ ایم۔ایم۔شریف، مقالہ ''جمالیاتِ اقبال کی تشکیل'' ترجمہ سجاد رضوی، فلفۂ اقبال
۳۰۔ ایم۔ڈی۔تاثیر، ''مقالاتِ تاثیر''
۳۱۔ آرزو، سراالدین علی خان، ''نوادرالالفاظ''، ڈاکٹر سید عبداللہ (مرتب)، انجمن ترقی اُردو، کراچی، دوسری اشاعت، ۱۹۹۲ء
۳۲۔ آزاد، مولانا محمد حسین، ''آبِ حیات''، عشرت پبلشنگ ہاؤس، لاہور، س ن
۳۳۔ باصر سلطان کاظمی، ''ناصر کاظمی: شخصیت اور فن''، اکادمی ادبیاتِ پاکستان، اسلام آباد، ۲۰۰۷ء
۳۴۔ بشیر بدؔر، ڈاکٹر، آزادی کے بعد کی غزل کا تنقیدی مطالعہ؛ نئی دہلی؛ انجمن ترقیِ اُردو ہند؛ ۱۹۸۱ء
۳۵۔ بصیرہ عنبرین، ڈاکٹر، ''محسناتِ شعرِ اقبالؔ''، لاہور، بزمِ اقبال، ۲۰۱۰ء،
۳۶۔ تاریخِ ادبیاتِ اُردو (حصہ دوم۔اُردو نظم)؛ مغربی پاکستان اُردو اکیڈمی، لاہور، ۱۹۹۷ء
۳۷۔ تصدق حسین رضوی، مولوی سیّد، (مؤلف) ''لغات کشوری''، لکھنو، مطبع نامی منشی نول کشور، طبع ۱۹، ۱۹۵۲ء
۳۸۔ تمنا عمادی مجیبی پھلواری، ''ایضاحِ سخن بتوضیح اصلاحِ سخن''، عارفین پریس، ڈھاکہ، بار دوم، س ن
۳۹۔ جلال الدین جعفری زینبی، سیّد، ''کنزالبلاغت بہ کوشش عبدالواسع جعفری''، الہٰ آباد، مطبع انوار احمد، س ن
۴۰۔ جمیل ملک، ندیم کی شاعری، راولپنڈی، نوید پبلشرز، ۱۹۷۲ء
۴۱۔ جوش ملیح آبادی، ''اشارات''، بمبئی، ۱۹۴۱ء
۴۲۔ حالی، خواجہ الطاف حسین، ''مقدمہ شعروشاعری''، انوار المطابع لکھنؤ، س ن

۴۳۔ حسرت موہانی، نکاتِ سخن، غضنفر اکیڈمی، کراچی، ۱۹۸۷ء
۴۴۔ حسرت موہانی، ''اربابِ سخن''، اتر پردیش اُردو اکیڈمی، لکھنؤ، پہلا فوٹو آفسٹ ایڈیشن، ۱۹۸۲ء
۴۵۔ حسن اللغات (فارسی۔اُردو)، لاہور، اورینٹل بک سوسائٹی، س ن
۴۶۔ حسن رضوی، ڈاکٹر، ''وہ تیرا شاعر وہ تیرا ناصر''، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۶ء
۴۷۔ حسن عمید (مؤلف): ''فرہنگِ عمید''، تہران، کتاب فروشی محمد حسن علمی، (یک جلد) ۱۳۴۳ھ
۴۸۔ حمید الدین فراہی، مولوی، جمہرۃ البلاغہ، مطبوعہ معارف پریس، اعظم گڑھ، ۱۳۶۰ھ
۴۹۔ حمید اللہ شاہ ہاشمی، پروفیسر، فنِ شعر و شاعری اور بلاغت، مطبوعہ اعجاز پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ۲۰۰۶ء
۵۰۔ حییم، سلیمان، (مؤلف) ''فرہنگِ جامع (فارسی۔انگلیسی)، تہران، فرہنگ معاصر، طبع ۱۵، ۱۳۷۰ھ، یک جلدی
۵۱۔ خلیل الرحمٰن اعظمی، ڈاکٹر، ''اُردو میں ترقی پسند تحریک''، علی گڑھ، ۱۹۷۲ء
۵۲۔ خورشید رضوی، ڈاکٹر، ''پہلی بارش''، مشمولہ: 'ہجر کی رات کا ستارہ' (مرتبہ) احمد مشتاق، باصر سلطان کاظمی، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۳ء
۵۳۔ داغؔ دہلوی، ''ہدایت نامہ''، مشمولہ: ابر احسنی اور اصلاحِ سخن''، عنوان چشتی و نعیم الدین رضوی، (مرتبین)، نئی دہلی، اُردو سماج، ۱۹۹۰ء
۵۴۔ ڈاکٹر طہٰ حسین، حدیثِ الاربعاً اوّل، مطبع و سن ندارد
۵۵۔ ڈاکٹر وحید قریشی: مضمون ''منیرؔ نیازی۔ چند تاثرات'' مشمولہ 'دانشور' لاہور، شمارہ ۲۷، ۱۹۹۹ء
۵۶۔ رام، لالہ سری، خمخانۂ جاوید، لاہور، ۱۹۱۱ء، جلد چہارم
۵۷۔ رشید احمد صدیقی، جدید غزل، سرسید بک ڈپو، جامعہ اُردو، علی گڑھ، اشاعت آفسٹ ۱۹۹۰ء
۵۸۔ رشید امجد، ڈاکٹر، ''میراجی: شخصیت و فن''، نقش گر پبلی کیشنز، راولپنڈی، ۲۰۰۶ء
۵۹۔ رشید امجد، ڈاکٹر، ''پاکستانی ادب۔ رویے اور رجحانات''، پورب اکادمی، اسلام آباد، ۲۰۱۰ء
۶۰۔ رفیق سندیلوی، ''ڈاکٹر وزیر آغا: فن اور شخصیت''، اکادمی ادبیات، پاکستان، ۲۰۰۶ء
۶۱۔ ساحل احمد، ''اقبال اور غزل''، لاہور، سفینۂ ادب، ۱۹۸۶ء
۶۲۔ سبطِ حسن، سیّد، ۴۸۔ اُردو غزل کا مستقبل [سمپوزیم] مطبوعہ: نقوش (غزل نمبر)، طبعِ ثانی، فروری ۱۹۵۶ء
۶۳۔ سجاد مرزا بیگ دہلوی، محمد، ''تسہیل البلاغت''، صفوۃ اللہ بیگ صوفی، دہلی، س ن
۶۴۔ سرور، آل احمد، ''نئے اور پرانے چراغ''، کراچی، ۱۹۵۷ء
۶۵۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، ''تخلیق اور لاشعوری محرکات''، لاہور، ۱۹۸۳ء

۶۶۔ سمیرا اعجاز، ڈاکٹر، منیر نیازی--- شخص اور شاعر، فیصل آباد، مثال پبلشرز، ۲۰۱۴ء

۶۷۔ سہیل عباس خان، ''اُردو شاعری میں اصلاحِ سخن کی روایت''، مجلسِ ترقی اُردو، لاہور، مئی ۲۰۰۸ء

۶۸۔ سید احمد دہلوی، مولوی، فرہنگِ آصفیہ (جلد سوم و چہارم)، مطبوعہ اُردو سائنس بورڈ، لاہور، طبع دوم ۱۹۸۷ء

۶۹۔ سید تاج، ''جہانِ فراق'' (مرتبہ)، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۱ء

۷۰۔ سیماب اکبر آبادی، ''دستورالاصلاح''، ناشر پرچم حسن علی، کراچی، تیسرا ایڈیشن، ۱۹۵۹ء

۷۱۔ سیّد عبداللہ، ڈاکٹر، ''مسائلِ اقبالؔ''، لاہور، مغربی پاکستان اُردو اکیڈمی، طبع اوّل ۱۹۷۴ء

۷۲۔ شاد عظیم آبادی، ''شاد کی کہانی شاد کی زبانی''، انجمن ترقی اُردو ہند، علی گڑھ، ۱۹۵۸ء

۷۳۔ شارق جمال ناگ پوری، ''عروض میں نئے اوزان کا وجود''، ادارۂ غالب، ناگ پور، جنوری ۱۹۹۱ء

۷۴۔ شبلی نعمانی، شعر العجم جلد اوّل، مطبوعہ معارف پریس، شبلی اکیڈمی، اعظم گڑھ یوپی (ہند) جدید ایڈیشن ۲۰۰۴ء

۷۵۔ شمیم احمد، ''اصنافِ سخن اور شعری ہیئتیں''، تخلیق مرکز، لاہور، س ن

۷۶۔ شمیم حنفی، ڈاکٹر، ''خیال کی مسافت''، کراچی، ۲۰۰۳ء

۷۷۔ شمیم حنفی، ڈاکٹر، ''فراق، شاعر اور شخص''، بک ٹریڈرز، لاہور، ۱۹۸۳ء

۷۸۔ شمیم حنفی، ڈاکٹر، ''نئی شعری روایت''، دہلی، ۱۹۷۸ء

۷۹۔ شیدا کاشمیری، آغا، ''میزانِ شعر''، عشرت پبلشنگ ہاؤس، لاہور، ۱۹۵۶ء

۸۰۔ صادق علی، ڈاکٹر، سیّد، ''اقبالؔ کی شعری زبان۔ ایک مطالعہ''، نئی دہلی، اے ون آفسٹ پرنٹرز، طبع اوّل، ۱۹۹۴ء

۸۱۔ صفدر مرزا پوری، ''مشّاطۂ سخن''، جلد دوم، گیلانی الیکٹرک پریس بک ڈپو، لاہور، ۱۹۲۸ء

۸۲۔ صوفی وارثی میرٹھی، ''شعر و قافیہ''، مظفر وارثی، مرتب، مکتبہ عالیہ، لاہور، نظر ثانی شدہ ایڈیشن، ۱۹۹۱ء

۸۳۔ طارق ہاشمی، اُردو غزل۔ نئی تشکیل، نیشنل بک فاؤنڈیشن اسلام آباد، ۲۰۰۸ء

۸۴۔ ظفر اقبال، ''حالہ نثر بشنو'' (غیر مطبوعہ تنقیدی کتاب)

۸۵۔ عابد علی عابدؔ، سیّد، ''شعرِ اقبال'' لاہور، بزمِ اقبال، دوم، جون ۱۹۷۷ء

۸۶۔ عابد علی عابد، سیّد، البیان، مجلسِ ترقیِ ادب، لاہور

۸۷۔ عابد، سید عابد علی، ''البدیع''، مجلسِ ترقی ادب، لاہور، اول ۱۹۸۵ء

۸۸۔ عابد، سید عابد علی، ''مقالاتِ عابد''، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۹ء

۸۹۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر، ''اُردو تنقید کا ارتقاء''، کراچی، ۸۰-۱۹۸۹ء

۹۰۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر، ''جدید شاعری''، کراچی، ۱۹۶۱ء

۹۱۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر ''غزل اور مطالعۂ غزل''، انجمن ترقی اُردو، کراچی، ۱۹۵۵ء

۹۲۔ عباس آریانپور کاشانی (مؤلف)، فرہنگ کامل جدید (انگلیسی۔ فارسی)، تہران، موسسہ چاپ وانتشارات امیر کبیر ۱۹۶۵ء، ج ۵

۹۳۔ عباس تابش (مرتب) ''کلیاتِ فراقؔ گورکھ پوری''، لاہور، الحمد پبلی کیشنز، ۲۰۱۴ء

۹۴۔ عبدالحلیم ندوی، ڈاکٹر، عربی ادب کی تاریخ، جلد سوم، ترقی اُردو بیورو نئی دہلی، ۱۹۸۹ء

۹۵۔ عبدالاحد خان خلیل ''اُردو غزل کے پچاس سال''، لکھنؤ، ۱۹۶۱ء

۹۶۔ عبدالحق وعبداللیث صدیقی (مؤلفین)، اُردو لغت تاریخی اصول پر، کراچی، اُردو ڈکشنری بورڈ ۱۹۸۳ء، ج ۵

۹۷۔ عبدالرحمٰن، ''مراۃ الشعر''، مقبول اکیڈمی، لاہور، ۱۹۸۸ء

۹۸۔ عبدالصمد صارم، ''اُردو علمِ عروض''، مکتبہ معین الادب، لاہور، نومبر ۱۹۹۱ء

۹۹۔ عبیداللہ ہاشمی، قاضی، ''شعریاتِ اقبالؔ''، لاہور، سفینۂ ادب، ۱۹۸۶ء

۱۰۰۔ عتیق اللہ، ''ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ''، جلد اول، اُردو مجلس، دہلی، ۱۹۹۵ء

۱۰۱۔ عزیز نبیل (مرتب) ''فراقؔ گورکھ پوری: شخصیت، شاعری اور شناخت''، نئی دہلی، شاہد پبلی کیشنز، ۲۰۱۴ء

۱۰۲۔ عسکری، محمد حسن، ''غزل''، نیا ادارہ، لاہور، ۱۹۷۱ء

۱۰۳۔ عصیم، عبدالرشید، ''تذکرہ تلامذۂ شاہ حاتم دہلوی''، بیکن بکس، ملتان، ۱۹۹۴ء

۱۰۴۔ علی اکبر دہخدا، (مؤلف)، ''لغت نامۂ دہخدا بہ کوشش دکتر محمد معین وسیّد جعفر شہیدی، تہران، چاپ سیروس ۱۳۴۳ھ، ش، شمارہ، حرف 'ت'

۱۰۵۔ علی رضا نقوی، سیّد، (مؤلف)، فرہنگِ جامع (فارسی بہ انگلیسی واُردو)، اسلام آباد: رایزنی فرہنگی جمہوری اسلامی ایران و نیشنل بک فاؤنڈیشن، طبع اوّل ۱۳۷۲

۱۰۶۔ علی سردار جعفری، ''ترقی پسند ادب، وحید بک سنٹر، لاہور، س ن

۱۰۷۔ علی محمد خان، ''لاہور کا دبستان شاعری''، لاہور، ۱۹۹۲ء

۱۰۸۔ عندلیب شادانی، ''دورِ حاضر اور اُردو غزل گوئی''، لاہور، ۱۹۲۶ء

۱۰۹۔ عنوان چشتی، ڈاکٹر، ''اُردو میں کلاسیکی تنقید''، مکتبہ جامعہ لمٹیڈ، نئی دہلی، ۱۹۸۸ء

۱۱۰۔ عنوان چشتی، ''اصلاح نامہ''، خانقاہ پبلی کیشنز، نئی دہلی، جلد اول مع ضمیمہ، ۱۹۹۸ء

۱۱۱۔ عنوان چشتی، ''آزادی کے بعد کی غزل کا تنقیدی مطالعہ، انجمن ترقیِ اُردو ہند، نئی دہلی، ۱۹۸۱ء

۱۱۲۔ عنوان چشتی، ''عروضی وفنی مسائل،'' اُردو سماج جامعہ نگر، نئی دہلی، ۱۹۸۵ء

۱۱۳۔ غلام حسین ذوالفقار، ڈاکٹر، ''اُردو شاعری کا سیاسی وسماجی پس منظر''، لاہور، ۱۹۶۶ء
۱۱۴۔ غیاث الدین رام پوری (مؤلف) غیاث اللغات، بہ کوشش منصور ثروت
۱۱۵۔ فاروقی، شمس الرحمٰن، ''لفظ و معنی''، شہرزاد پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۹ء
۱۱۶۔ فراق گورکھپوری، ''اُردو غزل گوئی''، لاہور، ۱۹۵۶ء
۱۱۷۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، ''اُردو شاعری کا فنی ارتقاء''، (مرتبہ) اُردو اکیڈمی سندھ، کراچی، جنوری ۱۹۹۰ء
۱۱۸۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، ''اُردو غزل کی شعری روایت''، لاہور، ۱۹۹۵ء
۱۱۹۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، ''تحقیق وتنقید''، کراچی، قمر کتاب گھر، دوم، ۱۹۷۷ء
۱۲۰۔ فیض احمد فیضؔ، ''نسخہ ہائے وفا'' (کلیات)''، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۲ء
۱۲۱۔ فیض احمد فیض، ''صلیبیں مرے دریچے کی''، ساتواں ایڈیشن، مکتبہ دانیال، وکٹوریہ چیمبرز، کراچی، ۱۹۹۲ء
۱۲۲۔ فیض احمد فیض، ''مہ وسال آشنائی''، پہلا ایڈیشن، مکتبہ دانیال، وکٹوریہ چیمبرز، کراچی، ۱۹۸۱ء
۱۲۳۔ فیض احمد فیض، ''میزان''، پہلا ایڈیشن، ناشرین، منہاس سٹریٹ، لاہور، ۱۹۶۲ء
۱۲۴۔ قدامہ بن جعفر، نقد الشعر، باب النسیب، مطبوعہ الجوائب، قسطنطنیہ، ۱۳۰۲ھ
۱۲۵۔ کامل قریشی، (مرتب)، ''اُردو غزل''، پروگریسو بکس، لاہور، ۱۹۸۹ء
۱۲۶۔ کلیاتِ منیرؔ''، لاہور، ماورا بکس، ۲۰۰۵
۱۲۷۔ کلیم الدین احمد، ''اُردو تنقید پر ایک نظر''، لاہور، ۱۹۶۵ء
۱۲۸۔ کلیم الدین احمد، ''اُردو شاعری پر ایک نظر''، عشرت پبلشنگ ہاؤس، لاہور، س ن
۱۲۹۔ کلیم الدین احمد، ''سخن ہائے گفتنی''، لکھنؤ، ۱۹۵۵ء
۱۳۰۔ کلیم الدین احمد، ''فرہنگ ادبی اصطلاحات''، ترقی اُردو بیورو، نئی دہلی، ۱۹۸۷ء
۱۳۱۔ کمال احمد صدیقی، ''آہنگ اور عروض''، ترقی اُردو بیورو، نئی دہلی، ۱۹۸۹ء
۱۳۲۔ کوثر لکھنوی، ''سفیرِ سخن''، مکتبہ جدید، لاہور، س ن
۱۳۳۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، ''اُدو غزل اور ہندوستانی ذہن وتہذیب''، قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان، نئی دہلی، ۲۰۰۲ء
۱۳۴۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، ''فراق گورکھپوری: شاعر، نقاد، دانشور''، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۸ء
۱۳۵۔ گوپی چند نارنگ (مرتب) ''اقبال کا فن''، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۹ء
۱۳۶۔ گیان چند جین، ڈاکٹر، ''ابتدائی کلامِ اقبال بہ ترتیب مہ وسال''، اُردو ریسرچ سنٹر، حیدرآباد، ۱۹۸۸ء
۱۳۷۔ مالک رام ''تلامذۂ غالب'' مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، دہلی، باردوم، ۱۹۸۴ء
۱۳۸۔ مبتلا لکھنوی، مردان علی خان، ''گلشن سخن (تذکرۂ شعرائے اُردو)'' مرتبہ: سید مسعود حسن رضوی ادیب، انجمن ترقی اُردو،

علی گڑھ، ۱۹۶۵ء

۱۳۹۔ مجروح سلطان پوری، ''غزل''، انجمن ترقی اُردو، علی گڑھ، ۱۹۶۸ء

۱۴۰۔ مجنوں گورکھپوری، ''غزل سرا''، مکتبہ جامعہ نگر، نئی دہلی، ۱۹۶۴ء

۱۴۱۔ محمد اسلم ضیا، ڈاکٹر، ''علمِ عروض اور اُردو شاعری''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۹۷ء

۱۴۲۔ محمد اشرف خان، ڈاکٹر، ''اُردو تنقید کا رومانوی دبستان''، لاہور، سنگِ میل، ۲۰۱۱ء

۱۴۳۔ محمد اقبال احمد خان، ''اصغر گونڈوی۔ آثار وافکار''، مغربی پاکستان اُردو اکیڈمی، لاہور، ۱۹۹۴ء

۱۴۴۔ محمد پادشاہ (مؤلف)، ''فرہنگ آنندراج، تہران، کتاب فروشی خیام ۱۳۳۵، ج ۱

۱۴۵۔ محمد حسن، ڈاکٹر، اردو ادب میں رومانی تحریک''، ملتان، کاروانِ ادب، ۱۹۸۶ء

۱۴۶۔ محمد حسن، ڈاکٹر، ''جدید اُردو ادب''، دہلی، ۱۹۷۸ء

۱۴۷۔ محمد حسین آزاد، ''آبِ حیات''، لاہور، ۱۸۸۰ء

۱۴۸۔ محمد حسین آزاد، ''مقالاتِ آزاد''، لاہور، ۱۹۷۸ء

۱۴۹۔ محمد رضا جعفری (مؤلف): ''فرہنگِ نشرِ نو''، تہران، نشرِ تنویر، طبع سوم، ۱۳۷۷

۱۵۰۔ محمد عبداللہ خاں خوشگی (مؤلف)، ''فرہنگِ عامرہ''، کراچی، ٹائمز پریس، طبع چہارم، ۱۹۵۷ء

۱۵۱۔ محمد معین، ڈاکٹر (مؤلف) فرہنگِ فارسی معین، تہران: موسسہ انتشاراتِ امیر کبیر، ۱۳۵۴، ج ۳

۱۵۲۔ محمد ہادی حسین [مضمون: تخیل، الہام اور تکنیک] مشمولہ ''سرسیّدین'' پاکستانی ادب (جلد پنجم)

۱۵۳۔ محمد یعقوب عامر، ڈاکٹر، ''اُردو کے ابتدائی ادبی معرکے۔ ابتدا سے عہد مرزا و میر تک''، ترقی اُردو بیورو، نئی دہلی، ۱۹۹۲ء

۱۵۴۔ محمد سجاد بیگ مرزا دہلوی، ''علمِ بیان''، لاہور، دوآبہ پریس، س ن

۱۵۵۔ مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی، سیّد، (مؤلف): ''نسیم اللغات''، س ن

۱۵۶۔ مرزا سجاد بیگ دہلوی، ''تسہیل البلاغت''، دہلی، محبوب المطابع برقی پریس، ۱۳۳۹ھ

۱۵۷۔ مرزا سجاد بیگ دہلوی، ''علم بیان''، لاہور، دوآبہ پریس، س ن

۱۵۸۔ مزمل حسین، ڈاکٹر، مرتبہ، حدائق البلاغت از امام بخش صہبائی، مثال پبلشرز، فیصل آباد، ۲۰۰۹ء

۱۵۹۔ مسعود حسن رضوی ادیب، ''ہماری شاعری''، لکھنؤ، ۱۹۵۲ء

۱۶۰۔ مسیح الزماں، ''اُردو تنقید کی تاریخ''، اتر پردیش اُردو اکادمی، لکھنؤ، ۱۹۸۳ء

۱۶۱۔ مصحفی، غلام ہمدانی، ''تذکرہ ریاض الفصحا''، اتر پردیش اُردو اکادمی، لکھنؤ، ۱۹۸۵ء

۱۶۲۔ ممتاز حسین، ''ادبی مسائل''، لاہور، ۱۹۵۵ء

۱۶۳۔ منصف خان سحاب، نگارستان، لاہور، دالتذ کیر، ۱۹۹۸ء
۱۶۴۔ منظور حسین خواجہ، ''اُردو غزل کا خارجی روپ بہروپ''، مکتبہ کارواں، ۱۹۸۱ء
۱۶۵۔ مولوی سید احمد دہلوی، فرہنگِ آصفیہ (جلد سوم و چہارم)، مطبوعہ اُردو سائنس بورڈ، لاہور، طبع دوم ۱۹۸۷ء
۱۶۶۔ مہذب لکھنوی، ''اصطلاحات شعر''، جلد اول و دوم، اُردو اکیڈمی پاکستان، لاہور، ۱۹۹۹ء
۱۶۷۔ میر تقی میر، ''نکات الشعر''، مرتبہ: مولوی عبدالحق، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی، اشاعت ثانی، ۱۹۷۹ء
۱۶۸۔ ناصر عباس نیر، ڈاکٹر، ''لسانیات اور تنقید''، اسلام آباد، پورب اکادمی، ۲۰۰۹ء
۱۶۹۔ ناصر کاظمی، ''کلیاتِ ناصر''، جہانگیر بکس، لاہور، س ن
۱۷۰۔ نجم الغنی، مولوی، ''بحر الفصاحت''، منشی نول کشور، لکھنؤ، ۱۹۱۷ء
۱۷۱۔ نجیب جمال، ڈاکٹر، ''محاسن''، بیکن بکس، ملتان، ۱۹۹۴ء
۱۷۲۔ نذیر احمد، ڈاکٹر، عباداللہ، ڈاکٹر' تاریخِ ادبِ اُردو' علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، سن ندارد
۱۷۳۔ نریش کمار شاد، ''سرقہ اور توارد''، نیو تاج آف، دہلی، ۱۹۶۴ء
۱۷۴۔ نساخ، عبدالغفور، ''سخن شعرا''، اتر پردیش اُردو اکادمی، لکھنؤ، پہلا فوٹو آفسٹ ایڈیشن، ۱۹۸۲ء
۱۷۵۔ نظیر صدیقی، ''تاثرات و تعصّبات''، ڈھاکہ، مدرسہ عالیہ، ۱۹۶۲ء
۱۷۶۔ نوازش علی، ڈاکٹر، ''فراق: شخصیت اور فن''، دستاویز مطبوعات، لاہور، ۱۹۹۳ء
۱۷۷۔ نور الحسن نیر، مولوی، نور اللغات، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۹ء
۱۷۸۔ نیاز فتح پوری، ''انتقادیات''، حصہ اول، نگار بک ایجنسی، لکھنؤ، ۱۹۴۴ء
۱۷۹۔ نیاز فتح پوری، علامہ، ''بیسویں صدی میں اُردو غزل''، لاہور، ۱۹۷۸ء
۱۸۰۔ وحید الزماں قاسمی کیرانوی، مولانا، القاموس الجدید، ادارۂ اسلامیات، لاہور، کراچی، ۱۹۹۰ء
۱۸۲۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، ''اُردو شاعری کا مزاج''، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۷۴ء
۱۸۳۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، مقالہ: بیسویں صدی کی ادبی تحریکیں۔ نئے تناظر، لاہور، ۱۹۸۱ء
۱۸۴۔ وقار احمد رضوی، ڈاکٹر، تاریخ جدید اُردو غزل نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۱۹۸۸ء
۱۸۵۔ یاس عظیم آبادی، مرزا، چراغِ سخن، مجلسِ ترقیِ ادب، لاہور
۱۸۶۔ یوسف حسین خان، ڈاکٹر، ''اُردو غزل''، علی گڑھ، ۱۹۵۷ء
۱۸۷۔ یوسف حسین خان، ڈاکٹر، ''غالب اور اقبال کی متحرک جمالیات''، لاہور، ۱۹۸۶ء
۱۸۸۔ یوسف حسین خان، ڈاکٹر، ''غالب اور آہنگِ غالب''، نئی دہلی، ۱۹۶۸ء

۱۸۹۔ یوسف حسین خان، ڈاکٹر، ''روحِ اقبال''، لاہور، القمر انٹر پرائزز، ۱۹۹۶ء

رسائل و جرائد

۱۔ ادبیات (فیض نمبر)، اکادمی ادبیاتِ پاکستان، اسلام آباد، جنوری تا مارچ ۲۰۰۳ء
۲۔ ادبیات (منیر نیازی نمبر)، شمارہ نمبر ۸۳-۸۴، اکادمی ادبیاتِ پاکستان، اسلام آباد، اپریل تا ستمبر ۲۰۰۹ء
۳۔ ارتقاء (فراق نمبر)، کراچی، جنوری ۲۰۰۴ء
۴۔ افکار (فیض نمبر)، شمارہ ۱۲۴-۱۲۶، جلد نمبر ۲۱، مکتبہ افکار، کراچی، اپریل تا جون ۱۹۶۵ء
۵۔ دل چسپ (غزل نمبر)، فروغِ ادب اکادمی، گوجرانوالہ، جنوری ۲۰۰۳ء
۶۔ روزنامہ دنیا، لاہور، ۲۵۔ اگست ۲۰۱۵ء
۷۔ سہ ماہی اُردو، کراچی، انجمن ترقیِ اُردو پاکستان، ۱۹۸۰ء
۸۔ سیارہ (اقبال نمبر)، شمارہ نمبر ۲-۳، لاہور، فروری ۱۹۷۸ء
۹۔ صحیفہ (اقبال نمبر)، مجلس ترقی ادب، لاہور، اکتوبر-دسمبر ۱۹۹۸ء
۱۰۔ فنون (اقبال نمبر)، شمارہ نمبر ۷، لاہور، ۱۹۷۷ء
۱۱۔ فنون (جدید غزل نمبر)، شمارہ ۳-۴، لاہور، ۱۹۶۹ء
۱۲۔ ماہِ نو (اقبال نمبر)، شمارہ نمبر ۱۱، جلد ۳۶، ادارہ مطبوعاتِ پاکستان، اسلام آباد، ۱۹۸۳ء
۱۳۔ ماہِ نو (فیض نمبر)، شمارہ ۲، جلد ۵۵، اسلام آباد، فروری ۲۰۰۲ء
۱۴۔ نقوش (اقبال نمبر ۲)، شمارہ نمبر ۱۲۳، ادارہ فروغِ اُردو، انارکلی، لاہور، س ن
۱۵۔ نقوش (غزل نمبر)، شمارہ نمبر ۴۱-۴۲، لاہور، فروری ۱۹۵۴ء، جنوری ۱۹۷۷ء
۱۶۔ نگار (فراق نمبر)، شمارہ-۱۲، گلشنِ اقبال، کراچی، ۱۹۹۹ء
۱۷۔ نگار (نقدِ شعر نمبر)، سالنامہ، گلشنِ اقبال، کراچی، ۱۹۹۱ء
۱۸۔ نیا دور (فراق نمبر، حصہ اول)، کراچی ۱۹۸۳ء
۱۹۔ نیرنگِ خیال (اقبال نمبر)، شمارہ نمبر ۹۹-۱۰۰، ادارہ فروغِ اُردو، لاہور، ۱۹۷۷ء
۲۰۔ ''ادبی دنیا''، اپریل ۱۹۴۵ء

۲۱۔ ''ادبیات۔ بیادِ فیض احمد فیضؔ''، اسلام آباد، شمارہ ۸۲، ۲۰۰۹ء
۲۲۔ ''نزول''، گوجرہ
۲۳۔ ''نگارِ پاکستان''، آدا جعفری نمبر، کراچی، ۱۹۹۸ء

غیر مطبوعہ مقالہ جات

۱۔ تحریم ظفر، ''اُردو غزل کی تنقید (حالی سے فراق تک)''، مقالہ برائے ایم فل (اُردو) مملوکہ شعبہ اُردو، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان، ۱۹۹۷ء
۲۔ صلاح الدین حیدر، ''فیض احمد فیض: فن وشخصیت''، مقالہ برائے پی ایچ ڈی (اُردو)، شعبہ اُردو، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان، ۱۹۹۴ء
۳۔ عاقل خان، ''فراقؔ کی شاعری میں ہندی تہذیب وتمدن کے اثرات''، برائے ایم فل (اُردو) مملوکہ شعبہ اُردو، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان، ۲۰۱۵ء۔۲۰۱۵ء
۴۔ نذیر بیگم، ''مقدمہ شعر وشاعری: تحقیقی وتنقیدی جائزہ''، مقالہ برائے ایم فل (اُردو) مملوکہ شعبہ اُردو بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان، ۱۹۹۵ء۔

ضمیمہ جات

ضمیمہ(۱):

غزلیاتِ اقبال کا عروضی مطالعہ

بانگِ درا(۲۸)، بالِ جبریل(۷۷)اور ضربِ کلیم (۵) میں کل ملا کر ۱۱۰ غزلیات ہیں جب کہ ارمغانِ حجاز میں کوئی ایک بھی غزل شامل نہیں۔اقبال نے اپنی ایک سودس (۱۱۰)غزلیات میں گیارہ (۱۱)بحور کے اکیس (۲۱)اوزان برتے ہیں۔بحور اور اُن کے اوزان ملاحظہ ہوں:

ا۔بحرِ ہزج:

علامہ اقبال نے بحرِ ہزج کے پانچ (۵)اوزان میں سب سے زیادہ بتیس (۳۲)غزلیں کہی ہیں۔جن میں سے چھے(۶) بانگِ درا اور باقی چھبیس (۲۶)غزلیات بالِ جبریل میں شامل ہیں:

(الف)ہزج مثمن سالم: مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

ا۔انوکھی وضع ہے، سارے زمانے سے نرالے ہیں (بانگِ درا۔۱۲۷)

۲۔کہوں کیا آرزوئے بے دلی مجھ کو کہاں تک ہے (۱۲۸)

۳۔جنھیں میں ڈھونڈتا تھا آسمانوں میں زمینوں میں (۱۲۸)

۴۔چمک تیری عیاں بجلی میں، آتش میں، شرارے میں (۱۶۴)

۵۔اگر کج رو ہیں انجم، آسماں تیرا ہے یا میرا (بالِ جبریل۔۳۴۶)

۶۔پریشاں ہو کے میری خاک آخر دل نہ بن جائے (۳۵۰)

۷۔دگرگوں ہے جہاں، تاروں کی گردش تیز ہے ساقی (۳۵۰)

۸۔متاعِ بے بہا ہے درد و سوزِ آرزومندی (۳۵۲)

۹۔سما سکتا نہیں پہنائے فطرت میں مرا سودا (۳۵۹)

۱۰۔مسلماں کے لہو میں ہے سلیقہ دل نوازی کا (۳۶۸)

۱۱۔دلِ بیدار فاروقی، دلِ بیدار کرّاری (۳۷۱)

۱۲۔زمستانی ہوا میں گرچہ تھی شمشیر کی تیزی (۳۷۳)

۱۳۔خرد مندوں سے کیا پوچھوں کہ میری ابتدا کیا ہے (۳۸۴)

۱۴۔مجھے آہ و فغانِ نیم شب کا پھر پیام آیا (۳۸۶)

۱۵۔نہ ہو طُغیانِ مشتاقی تو میں رہتا نہیں باقی (۳۸۶)

۱۶۔یہ پیرانِ کلیسا و حرم، اے وائے مجبوری (۳۸۸)

(ب) ہزج مثمن اخرب سالم: مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن یا مفاعیلان

۱۷۔پھر بادِ بہار آئی، اقبال غزل خواں ہو (بانگِ درا۔۳۱۲)

۱۸۔اِک دانشِ نورانی، اِک دانشِ بُرہانی (بالِ جبریل۔۳۵۶)

۱۹۔یہ کون غزل خواں ہے پُرسوز و نشاط انگیز (۳۶۳)

۲۰۔یہ دَیرِ کہن کیا ہے، انبارِ خس و خاشاک (۳۷۴)

۲۱۔افلاک سے آتا ہے نالوں کا جواب آخر (۳۸۱)

۲۲۔جب عشق سکھاتا ہے آدابِ خود آگاہی (۳۸۵)

۲۳۔یوں ہاتھ نہیں آتا وہ گوہرِ یک دانہ (۳۹۴)

۲۴۔کی حق سے فرشتوں نے اقبالؔ کی غمازی (۳۹۶)

(ج) ہزج مثمن اخرب مکفوف مقصور یا محذوف: مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن یا مفاعیل

۲۵۔یارب! یہ جہانِ گزراں خوب ہے لیکن (بالِ جبریل۔۳۶۵)

۲۶۔دل سوز سے خالی ہے، نگہ پاک نہیں ہے (۳۶۹)

۲۷۔پوچھ اس سے کہ مقبول ہے فطرت کی گواہی (۳۷۰)

۲۸۔فطرت نے نہ بخشا مجھے اندیشۂ چالاک (۳۹۵)

۲۹۔ہے یاد مجھے نکتۂ سلمانِ خوش آہنگ (۴۰۱)

(د) ہزج مثمن اخرب مقبوض محذوف: مفعول مفاعلن فعولن

۳۰۔ہر چیز ہے محوِ خودنمائی (بالِ جبریل۔۳۸۳)

۳۱۔فطرت کو خرد کے روبرو کر (۳۸۷)

(ر) ہزج مسدس محذوف: مفاعیلن مفاعیلن فعولن

۳۲۔عجب واعظ کی دیں داری ہے یارب (بانگِ درا۔۱۲۵)

۲۔بحرِ رمل:

علامہ اقبال نے بحرِ رمل کے پانچ (۵) اوزان میں چھبیس (۲۶) غزلیں کہی ہیں۔جن میں سے نو (۹) بانگِ درا، پندرہ (۱۵) بالِ جبریل اور صرف دو (۲) غزلیں ضربِ کلیم میں ہیں۔

(الف) رمل مثمن مخبون محذوف مقطوع: فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن

۱۔نالہ ہے بلبلِ شوریدہ ترا خام ابھی (بانگِ درا۔۳۱۰)

۲۔ پردہ چہرے سے اُٹھا، انجمن آرائی کر (۳۱۱)
۳۔لا پھر اِک بار وہی بادہ و جام اے ساقی (بالِ جبریل۔۳۵۱)
۴۔تازہ پھر دانشِ حاضر نے کیا سحرِ قدیم (۳۸۹)
۵۔مکتبوں میں کہیں رعنائیِ افکار بھی ہے؟ (۳۹۲)
۶۔حادثہ وہ جو ابھی پردۂ افلاک میں ہے (۳۹۲)
۷۔کھو نہ جا اس سحر و شام میں اے صاحبِ ہوش! (۳۹۹)
۸۔تھا جہاں مدرسۂ شیری و شاہنشاہی (۴۰۰)
۹۔کمالِ جوشِ جنوں میں رہا میں گرمِ طواف (۴۰۲)
۱۰۔شعور و ہوش و خرد کا معاملہ ہے عجیب (۴۰۳)

(ب) رمل مثمن محذوف: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
۱۱۔لاؤں وہ تنکے کہیں سے آشیانے کے لیے (بانگِ درا۔۱۲۵)
۱۲۔کیا کہوں اپنے چمن سے میں جدا کیونکر ہوں (۱۲۶)
۱۳۔سختیاں کرتا ہوں دل پر، غیر سے غافل ہوں میں (۱۳۲)
۱۴۔زندگی انساں کی اِک دم کے سوا کچھ بھی نہیں (۱۶۱)
۱۵۔یوں تو اے بزمِ جہاں! دلکش تھے ہنگامے ترے (۱۶۵)
۱۶۔یہ سرودِ قمری و بلبل فریبِ گوش ہے (۳۱۰)
۱۷۔اپنی جولاں گاہ زیرِ آسماں سمجھا تھا میں (بالِ جبریل۔۳۵۵)
۱۸۔پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن (۳۶۷)
۱۹۔عشق سے پیدا نوائے زندگی میں زیر و بم (۳۶۸)

(ج) رمل مثمن مشکول: فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن

۲۰۔ تجھے یاد کیا نہیں ہے مرے دل کا وہ زمانہ (بالِ جبریل۔۳۵۳)

۲۱۔ وہی میری کم نصیبی، وہی تیری بے نیازی (۳۵۴)

۲۲۔ یہ پیام دے گئی ہے مجھے بادِ صبح گاہی (۳۷۷)

۲۳۔ دلِ مردہ دل نہیں ہے، اِسے زندہ کر دوبارہ (ضربِ کلیم۔۵۴۹)

۲۴۔ نہ میں اعجمی نہ ہندی، نہ عراقی وحجازی (۵۸۷)

(د) رمل مسدس محذوف: فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

۲۵۔ گرچہ تُو زندانیِ اسباب ہے (بانگِ درا۔۳۱۴)

(ر) رمل مثمن مشکول مسکن: مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن

۲۶۔ اعجاز ہے کسی کا یا گردشِ زمانہ! (بالِ جبریل۔۳۸۳)

۳۔ بحرِ مجتث:

علامہ اقبال نے بحرِ مجتث میں پچیس (۲۵) غزلیں کہی ہیں۔ جن میں سے دو (۲) بانگِ درا، بائیس (۲۲) بالِ جبریل اور صرف ایک غزل ضربِ کلیم میں شامل ہے:

۳۔ مجتث مثمن مخبون محذوف ابتر: مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن یا فعلان

۱۔ کشادہ دستِ کرم جب وہ بے نیاز کرے (بانگِ درا۔۱۳۱)

۲۔ مثالِ پرتوِ مے طوفِ جام کرتے ہیں (۱۶۵)

۳۔ اثر کرے نہ کرے، سُن تو لے مری فریاد (بالِ جبریل۔۳۴۸)

۴۔ مٹا دیا مرے ساقی نے عالمِ من وتُو (۳۵۲)

۵۔ ضمیرِ لالہ مئے لعل سے ہوا لبریز (۳۵۴)

۶۔ وہ حرفِ راز کہ مجھ کو سکھا گیا ہے جُنوں (۳۶۴)
۷۔ امینِ راز ہے مردانِ حر کی درویشی (۳۶۶)
۸۔ ہزار خوف ہو لیکن زباں ہو دل کی رفیق (۳۶۹)
۹۔ یہ حوریانِ فرنگی، دل و نظر کا حجاب (۳۷۱)
۱۰۔ خودی کی شوخی و تندی میں کبر و ناز نہیں (۳۷۲)
۱۱۔ کمالِ ترک نہیں آب و گِل سے مہجوری (۳۷۵)
۱۲۔ خودی وہ بحر ہے جس کا کوئی کنارہ نہیں (۳۷۶)
۱۳۔ تری نگاہ فرومایہ، ہاتھ ہے کوتاہ (۳۷۷)
۱۴۔ خرد کے پاس خبر کے سوا کچھ اور نہیں (۳۷۸)
۱۵۔ نگاہِ فقر میں شانِ سکندری کیا ہے (۳۷۹)
۱۶۔ نہ تو زمیں کے لیے ہے نہ آسماں کے لیے (۳۷۹)
۱۷۔ تُو اے اسیرِ مکاں! لامکاں سے دور نہیں (۳۸۰)
۱۸۔ خودی ہو علم سے محکم تو غیرتِ جبریل (۳۹۱)
۱۹۔ رہا نہ حلقۂ صوفی میں سوزِ مشتاقی (۳۹۳)
۲۰۔ ہوا نہ زور سے اس کے کوئی گریباں چاک (۳۹۳)
۲۱۔ نہ تخت و تاج میں، نے لشکر و سپاہ میں ہے (۳۹۵)
۲۲۔ کریں گے اہلِ نظر تازہ بستیاں آباد (۳۹۶)
۲۳۴۔ مری نوا سے ہوئے زندہ عارف و عامی (۳۹۸)
۲۴۔ ہر اِک مقام سے آگے گزر گیا مہِ نو (۳۹۹)
۲۵۔ ملے گا منزلِ مقصود کا اُسی کو سراغ (ضربِ کلیم۔۵۹۸)

۴۔ بحرِ رجز:

اقبال نے بحر رجز میں (۵) غزلیں کہی ہیں۔ یہ پانچوں غزلیات بالِ جبریل میں شامل ہیں:

(ا) رجز مثمن مطوی مخبون: مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن

۱۔ میری نوائے شوق سے شور حریمِ ذات میں (بالِ جبریل۔۳۴۵)

۲۔ گیسوئے تاب دار کو اور بھی تاب دار کر (۳۴۷)

۳۔ عالمِ آب و خاک و باد! سرِ عیاں ہے تُو کہ میں (۳۶۵)

۴۔ تُو ابھی رہ گزر میں ہے، قیدِ مقام سے گزر (۳۶۵)

۵۔ میرِ سپاہ ناسزا، لشکریاں شکستہ صف (۳۷۳)

۵۔ بحرِ متقارب:

اقبال نے بحر متقارب کے دو (۲) اوزان میں میں پانچ (۵) غزلیں کہی ہیں۔ جن میں سے دو (۲) بانگِ درا اور باقی تین (۳) غزلیات بالِ جبریل میں شامل ہے:

(الف) متقارب مثمن سالم: فعولن فعولن فعولن فعولن

۱۔ نہ آتے، ہمیں اِس میں تکرار کیا تھی (بانگِ درا۔۱۲۴)

۲۔ ترے عشق کی انتہا چاہتا ہوں (۱۳۱)

۳۔ ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں (بالِ جبریل۔۳۸۹)

(ب) متقارب مربع اثلم سالم مضاعف: فعلن فعولن فعلن فعولن

۴۔ ہر شے مسافر، ہر چیز راہی (بالِ جبریل۔۳۸۲)

۵۔ نے مہرہ باقی، نے مہرہ بازی (۳۹۷)

۶۔ بحرِ مضارع:

اقبال نے بحر رجز میں چار (۴) غزلیں کہی ہیں، جن میں سے تین (۳) بانگِ درا میں جب کہ صرف ایک غزل بالِ جبریل میں شامل ہے:

مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف یا مقصور: مفعول فاعلاتُ مفاعیل فاعلن یا فاعلات

۱۔ گلزارِ ہست و بود نہ دیوانہ وار دیکھ (بانگِ درا۔۱۲۴)

۲۔ ظاہر کی آنکھ سے نہ تماشا کرے کوئی (۱۲۸)

۳۔ مجنوں نے شہر چھوڑا تو صحرا بھی چھوڑ دے (۱۳۳)

۴۔ کیا عشق ایک زندگیِ مستعار کا (بالِ جبریل۔۳۴۹)

۷۔ بحرِ منسرح:

اقبال نے بحر منسرح میں چار (۴) غزلیں کہی ہیں، جن میں سے تین (۳) بالِ جبریل جب کہ صرف ایک غزل ضربِ کلیم میں شامل ہے:

منسرح مثمن مطوی موقوف / مکسوف: مفتعلن فاعلات یا فاعلن مفتعلن فاعلات یا فاعلن

۱۔ ڈھونڈ رہا ہے فرنگ عیشِ جہاں کا دوام (بالِ جبریل۔۳۹۰)

۲۔ گرمِ فغاں ہے جرس، اُٹھ کہ گیا قافلہ (۳۹۷)

۳۔ فقر کے ہیں معجزات تاج و سریر و سپاہ (۴۰۱)

۴۔ تیری متاعِ حیات علم و ہنر کا سرور (ضربِ کلیم۔۵۶۴)

۸۔ بحرِ جمیل:

اقبال نے بحرِ جمیل میں تین (۳) غزلیں کہی ہیں، یہ تینوں (۳) غزلیں بانگِ درا میں شامل ہے:

جمیل مثمن سالم: مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن
۱۔الٰہی عقلِ خجستہ پا کو ذرا سی دیوانگی سکھا دے (بانگِ درا۔۱۶۱)
۲۔زمانہ دیکھے گا جب مرے دل سے محشر اُٹھے گا گفتگو کا (۱۶۲)
۳۔زمانہ آیا ہے بے حجابی کا، عام دیدارِ یار ہوگا (۲۵۰)

۹۔بحرِ متدارک:

اقبال نے بحرِ متدارک کے دو (۲) اوزان میں میں تین (۳) غزلیں کہی ہیں۔جن میں سے دو (۲) بانگِ درا اور ایک غزل ضربِ کلیم میں شامل ہے:

(الف) متدارک مخبون یا مقطوع شانزدہ رکنی: فعلن فَعِلن فعلن فَعِلن فعلن فَعِلن فعلن فعلن
۱۔اے بادِ صبا! کملی والے سے جا کہیو پیغام مرا (بانگِ درا۔۳۰۹)
۲۔مسجد تو بنا دی شب بھر میں ایماں کی حرارت والوں نے (۳۲۴)

(ب) متدارک مربع مضاعف: فَعِلن فَعِلن فعلن فعلن
۳۔دریا میں موتی، اے موجِ بے باک (ضربِ کلیم۔۶۲۵)

۱۰۔بحرِ کامل:

اقبال نے بحرِ کامل میں دو (۲) غزلیں کہی ہیں، یہ دونوں (۲) غزلیں بانگِ درا میں شامل ہے:

بحرِ کامل مثمن سالم: متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ا۔ کبھی اے حقیقتِ منتظر! نظر آ لباسِ مجاز میں (بانگِ درا۔۳۱۲)

۲۔ تہِ دام بھی غزل آشنا رہے طائرانِ چمن تو کیا (۳۱۲)

۱۱۔ بحرِ خفیف:

اقبال نے بحرِ خفیف میں صرف ایک غزل کہی ہے جو بالِ جبریل میں شامل ہے:

(۱) خفیف مسدس مخبون محذوف مقطوع: فاعلاتن مفاعلن فعلن

ا۔ عقل گو آستاں سے دور نہیں (بالِ جبریل۔۳۷۵)

ضمیمہ (۲):

غزلیاتِ فیضؔ کا عروضی مطالعہ

فیضؔ کے کلام کا عروضی مطالعہ کرتے ہوئے خوش گوار احساس ہوتا ہے کہ اُنھوں نے اپنی ۹۶ غزلیات، دس (۱۰) بحروں کے تیئیس (۲۳) مروجہ اوزان میں کہی ہیں۔ اُنھوں نے سب سے زیادہ بیس (۲۰) غزلیں بحرِ رمل کے چار اوزان میں کہی ہیں۔ بحرِ خفیف کے دو (۲) اوزان میں اٹھارہ (۱۸) غزلیں، بحرِ مجتث کے ایک وزن میں سترا (۱۷) غزلیں، بحرِ ہزج کے پانچ (۵) اوزان میں تیرہ (۱۳) غزلیں، بحرِ مضارع میں سات (۷)، بحرِ کامل میں چھے (۶)، بحرِ متدارک اور بحرِ متقارب کے تین تین (۳،۳) اوزان میں پانچ پانچ (۵،۵) غزلیں، بحرِ جمیل کے دو (۲) اوزان میں چار (۴) غزلیں اور بحرِ رجز میں صرف ایک غزل کہی ہے:

ا۔ بحرِ رمل:

بحرِ رمل کے چار (۴) اوزان میں اُنھوں نے سب سے زیادہ بیس (۲۰) غزلیں کہیں ہیں:

(الف) رمل مثمن مخبون محذوف مقطوع: فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن

۱۔ (اشعار) رات یوں دل میں تری کھوئی ہوئی یاد آئی (نقشِ فریادی۔۱۳)

۲۔ فکرِ دلدارئِ گلزار کروں یا نہ کروں (دستِ صبا۔۱۴۱)

۳۔ دل میں اب یوں ترے بھولے ہوئے غم آتے ہیں (۱۵۸)

۴۔ اب وہی حرفِ جنوں سب کی زباں ٹھہری ہے (۱۶۴)

۵۔ گرمیِ شوقِ نظارا کا اثر تو دیکھو (زنداں نامہ۔۲۸۰)

۶۔ یوں بہار آئی ہے اس بار کہ جیسے قاصد (۲۸۹)

۷۔ صبح کی آج جو رنگت ہے وہ پہلے تو نہ تھی (۲۹۲)

۸۔ دیدۂ تر پہ وہاں کون نظر کرتا ہے (سرِ وادیِ سینا۔۳۰)

۹۔ یوں سجا چاند کہ جھلکا ترے انداز کا رنگ (سرِ وادیِ سینا۔۴۰۷)

۱۰۔ شرح بے دردیِ حالات نہ ہونے پائی (۴۵۷)

۱۱۔ حسرتِ دید میں گزراں ہیں دوانے کب سے (شامِ شہرِ یاراں۔۵۴۹)

۱۲۔ مخدوم کی یاد میں۔ یاد کا پھر کوئی دروازہ کھلا آخرِ شب (مرے دل مرے مسافر۔۶۲۱)

۱۳۔ غم بہ دل، شکر بہ لب، مست و غزل خواں چلیے (۶۶۹)

۱۴۔ ہم مسافر یونہی مصروفِ سفر جائیں گے (غبارِ ایّام۔۷۰۹)

۱۵۔ جیسے ہم بزم ہیں پھر یارِ طرحدار سے ہم (۷۱۰)

۱۶۔ بے بسی کا کوئی درماں نہیں ہونے دیتے (۷۲۱)

(ب) رمل مثمن محذوف: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

۱۷۔ رنگ پیراہن کا، خوشبو زلف لہرانے کا نام (دستِ صبا۔۱۵۱)

(ج) رمل مثمن مشکول: فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن

۱۸۔ یہ جفائے غم کا چارہ، وہ نجاتِ دل کا عالم (دستِ تہِ سنگ۔۳۴۰)

۱۹۔ کیے آرزو سے پیماں جو مآل تک نہ پہنچے (سرِ وادیِ سینا۔۴۱۹)

(د) رمل مثمن مشکول مسکّن: مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن

۲۰۔ یادِ غزال چشماں، ذکرِ سمن عذاراں (دستِ صبا۔۱۸۶)

۲۔ بحرِ خفیف:

بحرِ خفیف کے دو (۲) اوزان میں اُن کی اٹھارہ (۱۸) غزلیات ''نسخہ ہائے وفا'' میں موجود ہیں:

(الف) خفیف مسدس مخبون محذوف مقطوع: فاعلاتن مفاعلن فعلن

۱۔ (اشعار) دل رہینِ غمِ جہاں ہے آج (نقشِ فریادی۔۱۳)
۲۔ حسن مرہونِ جوشِ بادۂ ناز (۱۸)
۳۔ عشق منتِ کشِ قرار نہیں (۲۵)
۴۔ ہر حقیقت مجاز ہو جائے (۲۹)
۵۔ ہمتِ التجا نہیں باقی (۵۱)
۶۔ چشمِ میگوں ذرا اِدھر کر دے (۵۵)
۷۔ رازِ الفت چھپا کے دیکھ لیا (۷۲)
۸۔ پھر حریفِ بہار ہو بیٹھے (۷۴)
۹۔ عجزِ اہلِ ستم کی بات کرو (دستِ صبا۔۱۳۹)
۱۰۔ آئے کچھ ابر کچھ شراب آئے (۱۷۳)
۱۱۔ تیری صورت جو دل نشیں کی ہے (۱۷۶)
۱۲۔ شیخ صاحب سے رسم و راہ نہ کی (زنداں نامہ۔۲۳۹)
۱۳۔ شاخ پر خونِ گل رواں ہے وہی (۲۵۷)
۱۴۔ صبح پھوٹی تو آسماں پہ ترے (۸۷)
۱۵۔ یک بیک شورشِ فغاں کی طرح (دستِ تہِ سنگ۔۳۵۷)
۱۶۔ ہم نے سب شعر میں سنوارے تھے (شامِ شہرِ یاراں۔۵۱۷)
۱۷۔ سہل یوں ہم نے زندگی کی ہے (مرے دل مرے مسافر۔۶۳۴)

(ب) خفیف مسدس سالم مخبون مجحوف: فاعلاتن مفاعلن فع

۱۸۔ بات بس سے نکل چلی ہے (زنداں نامہ۔۲۵۳)

۳۔ بحرِ مجتث:

بحرِ رمل اور بحرِ خفیف کی طرح بحرِ مجتث بھی فیضؔ کی پسندیدہ بحر ہے، اِس بحر کے ایک وزن میں اُنھوں نے سترہ (۱۷) غزلیات کہی ہیں:

مجتث مثمن مخبون محذوف: مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن

۱۔ وفائے وعدہ نہیں، وعدۂ دگر بھی نہیں (نقشِ فریادی۔۶۷)
۲۔ تم آئے ہو نہ شبِ انتظار گزری ہے (دستِ صبا۔۱۳۲)
۳۔ تمھاری یاد کے جب زخم بھرنے لگتے ہیں (۱۳۳)
۴۔ شفق کی راکھ میں جل بجھ گیا ستارۂ شام (۱۳۵)
۵۔ گرانیِ شبِ ہجراں دوچند کیا کرتے (۱۴۷)
۶۔ وہیں ہے دل کے قرائن تمام کہتے ہیں (۱۴۹)
۷۔ نذرِ غالب۔ کسی گماں پہ توقع زیادہ رکھتے ہیں (۱۷۵)
۸۔ رہِ خزاں میں تلاشِ بہار کرتے رہے (زنداں نامہ۔۲۴۶)
۹۔ گلوں میں رنگ بھرے بادِ نو بہار چلے (۲۶۴)
۱۰۔ تری اُمید، ترا انتظار جب سے ہے (۲۹۳)
(یہ غزل 'دستِ تہِ سنگ' کے صفحہ نمبر ۵۷ پر بھی بغیر کسی ترمیم کے موجود ہے، لیکن 'زنداں نامہ' میں 'لاہور مارچ ۵۷ء جب کہ 'دستِ تہِ سنگ' میں 'بمبئی ۱۹۵۷ء' درج ہے)
۱۱۔ بساطِ رقص پہ صد شرق و غرب سے سرِ شام (دستِ تہِ سنگ۔۳۲۳)
۱۲۔ (اشعار) جو پیرہن میں کوئی تار محتسب سے بچا (شامِ شہرِ یاراں۔۵۱۳)
۱۳۔ نہ اب رقیب نہ ناصح نہ غم گسار کوئی (۵۳۷)

۱۴۔ ہمیں سے اپنی نوا ہم کلام ہوتی ہے (۵۴۷)
۱۵۔ یہ کس خلش نے پھر اِس دل میں آشیانہ کیا (۵۵۳)
۱۶۔ نہیں نگاہ میں منزل تو جستجو ہی سہی (غبارِ ایّام ۔ ۶۹۶)
۱۷۔ بہت ملا نہ ملا زندگی سے غم کیا ہے (۷۲۲)

۴۔ بحرِ ہزج:

بحرِ ہزج کے پانچ (۵) اوزان میں فیضؔ نے تیرہ (۱۳) غزلیات کہی ہیں:

(الف) ہزج مثمن اخرب مکفوف محذوف: مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن
۱۔ پھر لوٹا ہے خورشیدِ جہاں تاب سفر سے (نقشِ فریادی ۔ ۸۳)
۲۔ بے دم ہوئے بیمار دوا کیوں نہیں دیتے (دستِ تہِ سنگ ۔ ۳۳۴)
۳۔ ہر سمت پریشاں تری آمد کے قرینے (۳۷۰)
۴۔ یہ موسمِ گل گرچہ طرب خیز بہت ہے (شامِ شہرِ یاراں ۔ ۵۳۹)
۵۔ کس شہر نہ شہرہ ہوا نادانیِ دل کا (۵۵۹)
۶۔ حیراں ہے جبیں آج کدھر سجدہ رواں ہے (۵۸۳)
۷۔ گو سب کو بہم ساغر و بادہ تو نہیں تھا (غبارِ ایّام ۔ ۷۰۲)
۸۔ دربار میں اب سطوتِ شاہی کی علامت (۷۰۵)

(ب) ہزج مثمن اخرب سالم: مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن
۹۔ کب ٹھہرے گا درد اے دل کب رات بسر ہوگی (دستِ تہِ سنگ ۔ ۳۴۷)
۱۰۔ ہم سادہ ہی ایسے تھے کی یوں ہی پذیرائی (سرِ وادیِ سینا ۔ ۴۶۳)

(ج) ہزج مثمن سالم: مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

۱۱۔ستم سکھلائے گا رسمِ وفا ایسے نہیں ہوتا (مرے دل مرے مسافر۔۶۷۳)

(د) ہزج مثمن اخرب مکفوف محذوف: مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن (غیر مستعمل وزن)

۱۲۔پھر آئینۂ عالم شاید کہ نکھر جائے (غبارِ ایّام۔۷۱۹)

(ر) ہزج مثمن اشتر: فاعلن مفاعلین فاعلن مفاعیلن

۱۳۔کئی بار اُس کا دامن بھر دیا حسنِ دو عالم سے (نقشِ فریادی۔۸۷)

۵۔بحرِ مضارع

اُن کے پانچ شعری مجموعوں میں سات (۷) غزلیات بحرِ مضارع میں کہی گئی ہیں:

مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف: مفعول فاعلاتُ مفاعیل فاعلن

۱۔دونوں جہان تیری محبت میں ہار کے (نقشِ فریادی۔۶۳)

۲۔کچھ دن سے انتظارِ سوالِ دگر میں ہے (۷۳)

۳۔قرضِ نگاہِ یار ادا کر چکے ہیں ہم (دستِ صبا۔۱۸۸)

۴۔سب قتل ہو کے تیرے مقابل سے آئے ہیں (زنداں نامہ۔۲۴۰)

۵۔ہم پر تمھاری چاہ کا الزام ہی تو ہے (۲۶۰)

۶۔شرحِ فراق، مدحِ لبِ مشکبو کریں (دستِ تہِ سنگ۔۳۷۱)

۷۔دیوارِ شب اور عکسِ رُخِ یار سامنے ((سرِ وادیِ سینا۔۴۴)

۶۔بحرِ کامل:

بحرِ کامل میں اُن کی چھے (۶) غزلیں 'نسخہ ہائے وفا' میں شامل ہیں:

کامل مثمن سالم: متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

۱۔ترے غم کو جاں کی تلاش تھی ترے جاں نثار چلے گئے (دستِ تہِ سنگ۔۳۴۵)

۲۔نہ گنواؤ ناوکِ نیم کش دلِ ریزہ ریزہ گنوا دیا (۳۶۰)

۳۔نہ کسی پہ زخم عیاں کوئی، نہ کسی کو فکر رفو کی ہے (سرِ وادیِ سینا۔۴۲۶)

۴۔وہ بتوں نے ڈالے ہیں وسوسے کہ دلوں سے خوفِ خدا گیا (شامِ شہرِ یاراں۔۵۶۰)

۵۔سبھی کچھ ہے تیرا دیا ہوا، سبھی راحتیں سبھی کلفتیں (مرے دل مرے مسافر۔۶۴۶)

۶۔وہ بتوں نے ڈالے ہیں وسوسے کہ دلوں سے خوفِ خدا گیا (۶۷۱)

۷۔بحرِ متدارک:

بحرِ متدارک میں اُنھوں نے پانچ (۵) غزلیں کہی ہیں:

(الف) بحرِ زمزمہ / متدارک مثمن مضاعف: فعلن فَعِلن فعلن فَعِلن فعلن فَعِلن فعلن فعلن

۱۔کب یاد میں تیرا ساتھ نہیں، کب ہات میں تیرا ہات نہیں (زنداں نامہ۔۲۵۹)

۲۔کچھ محتسبوں کی خلوت میں، کچھ واعظ کے گھر جاتی ہے (۲۷۰)

۳۔کچھ پہلے اِن آنکھوں آگے کیا کیا نہ نظارہ گزرے تھا (مرے دل مرے مسافر۔۶۲۳)

(ب) متدارک مثمن سالم: فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

۴۔مخدوم کی یاد میں ''آپ کی یاد آتی رہی رات بھر'' (مرے دل مرے مسافر۔۶۱۹)

(ج) بحرِ متدارک شانزدہ رکنی سالم: فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعل ن

۵۔آج یوں موج در موج غم تھم گیا اس طرح غمزدوں کو قرار آ گیا (دستِ تہِ سنگ۔۳۵۳)

۸۔ بحرِ متقارب:

بحرِ متقارب کے تین (۳) اوزان میں اُن کی پانچ (۵) غزلیں 'نسخہ ہائے وفا' میں شامل ہیں:

(الف) بحرِ ہندی / متقارب مثمن مضاعف: فعل فعولن فعل فعولن فعل فعول فعولن فع / فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فع / فعل فعولن فعلن فعلن فعلن فعلن فعل فَعَل

۱۔ (دو اشعار) زنداں زنداں شورِ انا الحق، محفل محفل قلقلِ مے (سرِ وادیِ سینا۔۴۰۳)

۲۔ کب تک دل کی خیر منائیں، کب تک رہ دکھلاؤ گے (۴۴۰)

۳۔ اب کے برس دستورِ ستم میں کیا کیا باب ایزاد ہوئے (مرے دل مرے مسافر۔۶۶۷)

(ب) متقارب مربع اثلم سالم مضاعف: فعلن فعولن فعلن فعولن

۴۔ قندِ دہن، کچھ اس سے زیادہ (مرے دل مرے مسافر۔۶۶۱)

(ج) متقارب مثمن سالم: فعولن فعولن فعولن فعولن

۵۔ نصیب آزمانے کے دن آرہے ہیں (نقشِ فریادی۔۹۵)

۹۔ بحرِ جمیل:

بحرِ جمیل کے دو (۲) اوزان میں اُن کے یہاں چار (۴) غزلیات ملتی ہیں:

(الف) جمیل مثمن سالم: مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن

۱۔ کبھی کبھی یاد میں اُبھرتے ہیں نقشِ ماضی مٹے مٹے سے (دستِ صبا۔۱۱۰)

۲۔ ستم کی رسمیں بہت تھیں لیکن، نہ تھی تری انجمن سے پہلے (زنداں نامہ۔۲۴۳)

۳۔ جمے گی کیسے بساطِ یاراں کہ شیشہ و جام بجھ گئے ہیں (دستِ تہِ سنگ۔۳۲۹)

(ب) جمیل مربع سالم: مفاعلاتن مفاعلاتن

۴۔ تجھے پکارا ہے بے ارادہ (شامِ شہرِ یاراں۔۵۴۸)

۱۰۔ بحرِ رجز:

بحرِ رجز میں فیضؔ کی صرف ایک غزل اُن کے کلیات میں شامل ہے:

رجز مثمن مطوی مخبون: مفتعلن مفاعلن (مفاعلان) مفتعلن مفاعلن (مفاعلان)

ا۔ شامِ فراق، اب نہ پوچھ، آئی اور آ کے ٹل گئی (زنداں نامہ۔۲۴۵)

ضمیمہ (۳):

غزلیاتِ ناصرؔ کاظمی کا عروضی مطالعہ

''کلیاتِ ناصؔر'' پانچ مجموعوں ''برگِ نے (۸۲غزلیں)''، ''دیوان (۹۹ غزلیں)''، ''پہلی بارش'(۲۴ غزلیں)''، ''نشاط (۴۵نظمیں)''، ''سُر کی چھایا (کتھا)'' اور اُن کے غیر مطبوعہ کلام (۱۲غزلیں)' پر مشتمل ہے۔ جن میں اُن کی غزلوں کی تعداد کل ملا کر ۲۱۷ بنتی ہے۔ اُنھوں نے ۱۱ بحور کے ۸۲ اوزان میں غزلیں کہیں۔ اُن کی پسندیدہ بحور میں بحرِ متقارب، بحرِ رمل، بحرِ خفیف، بحرِ ہزج اور بحرِ مجتث ہیں جن میں اُنھوں نے بالترتیب ۵۵، ۴۰، ۴۰، ۲۷ اور ۲۵ غزلیں کہیں۔ بحور اور اوزان کی تفصیل ملاحظہ ہو:

ا۔بحرِ متقارب:

ناصؔر نے بحرِ متقارب کے سات (۷) اوزان میں پچپن (۵۵) غزلیں کہیں:

(الف) متقارب مثمن سالم: فعولن فعولن فعولن فعولن / فعولن فعولن فعولن فعولن

ا۔قفس کو چمن سے سوا جانتے ہیں (۱۳۳)

ا۔دن ڈھلا رات پھر آ گئی سو رہو سو رہو (۸۳)

۲۔رہ نوردِ بیابانِ غم صبر کر صبر کر (دیوان۔۲۱)

۳۔زمیں چل رہی ہے کہ صبحِ زوالِ زماں ہے (۸۲)

(ب) متقارب مثمن محذوف: فعولن فعولن فعولن فَعَل

ا۔نہ آنکھیں ہی برسیں نہ تم ہی ملے (۴۲)

۲۔چمن در چمن وہ رمق اب کہاں (۱۲۲)

(ج) بحرِ ہندی / متقارب مثمن محذوف: فعلن فعل فَعَل

ا۔رات ڈھل رہی ہے (دیوان۔۹۳)

(د) بحرِ ہندی / متقارب مثمن مضاعف: فعل فعولن فعل فعولن فعل فعول فعولن فع / فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فع / فعل فعولن فعلن فعلن فعلن فعلن فعل فَعَل

۱۔ دورِ فلک جب دہراتا ہے موسمِ گل کی راتوں کو (۶۷)

۲۔ ناصر کیا کہتا پھرتا ہے کچھ نہ کہو تو بہتر ہے (دیوان۔۱۷)

۳۔ گلی گلی مری یاد بچھی ہے پیارے رستہ دیکھ کے چل (۳۲)

(ر) بحرِ ہندی / متقارب مسدس مضاعف: فعلن فعل فعولن فعلن فعلن فع

۱۔ ہم جس پیڑ کی چھاؤں میں بیٹھا کرتے تھے (دیوان۔۵۸)

(ز) بحرِ ہندی / متقارب مربع مضاعف: فعلن فعلن فعلن فع / فعل فعولن فعلن فع / فعلن فعلن فعل فَعَل / فعل فعول فعولن فع / فعلن فعل فعول فَعَل

۱۔ ختم ہوا تاروں کا راگ (برگِ نَے۔۲۸)

۲۔ او میرے مصروف خُدا (۲۹)

۳۔ عشق میں جیت ہوئی یا مات (۳۹)

۴۔ دیکھ محبت کا دستور (۴۱)

۵۔ پہنچے گور کنارے ہم (۴۴)

۶۔ کوئی جیے یا کوئی مرے (۵۲)

۷۔ تنہا عیش کے خواب نہ بُن (۸۶)

۸۔ دُکھ کی لہر نے چھیڑا ہوگا (دیوان۔۲۳)

۹۔ اپنی دھن میں رہتا ہوں (۳۰)

۱۰۔ ساری رات جگاتی ہے (۵۹)

۱۱۔ دل میں اور تو کیا رکھا ہے (۹۵)

۱۲۔ ہنستے گاتے روتے پھول (۹۹)

۱۳۔ کب تک بیٹھے ہاتھ ملیں (۱۱۲)

۱۴۔ جنت ماہی گیروں کی (۱۳۴)

(س) بحرِ ہندی / متقارب اثرم مقبوض محذوف: فعلن فعلن فعلن فعلن / فعل فعولن فعل فعولن

۱۔ آج تجھے کیوں چپ سی لگی ہے (دیوان۔ ۶۸)

۲۔ پیارے دیس کی پیاری مٹی (۷۳)

۳۔ اِس دنیا میں اپنا کیا ہے (۷۵)

۴۔ تو ہے یا تیرا سایا ہے (۷۶)

۵۔ میں ہوں رات کا ایک بجا ہے (۸۸)

۶۔ ایسا بھی کوئی سپنا جاگے (۱۰۳)

۷۔ چند گھرانوں نے مل جل کر (۱۳۱)

۸۔ میں نے جب لکھنا سیکھا تھا۔ (پہلی بارش۔ ۴۴)

۹۔ تو جب میرے گھر آیا تھا (۴۷)

۱۰۔ میں جب تیرے گھر پہنچا تھا (۵۰)

۱۱۔ شام کا شیشہ کانپ رہا تھا (۵۴)

۱۲۔ دن کا پھول ابھی جاگا تھا (۵۷)

۱۳۔ پتھر کا وہ شہر بھی کیا تھا (۶۱)

۱۴۔ پچھلے پہر کا سناٹا تھا (۶۴)

۱۵۔ گرد نے خیمہ تان لیا تھا (۶۷)

۱۶۔ مجھ کو اور کہیں جانا تھا (۷۰)

۱۷۔ تو جب دوبارہ آیا تھا (۷۳)

۱۸۔ تجھ بن گھر کتنا سونا تھا (۷۷)

۱۹۔ دھوپ تھی اور بادل چھایا تھا (۸۰)

۲۰۔ دم ہونٹوں پر آ کے رکا تھا (۸۳)

۲۱۔ چاند ابھی تھک کر سویا تھا (۸۷)

۲۲۔ نئے دیس کا رنگ نیا تھا (۹۰)

۲۳۔ چھوٹی رات، سفر لمبا تھا (۹۳)

۲۴۔ تھوڑی دیر کو جی بہلا تھا (۹۶)

۲۵۔ میں ترے شہر سے پھر گزرا تھا (۱۰۰)

۲۶۔ میں اِس شہر میں کیوں آیا تھا۔ (۱۰۳)

۲۷۔ پل پل کانٹا کیوں چبھتا تھا (۱۰۶)

۲۸۔ روتے روتے کون ہنسا تھا (۱۰۹)

۲۹۔ پون ہری، جنگل بھی ہرا تھا (۱۱۲)

۳۰۔ تنہائی کا دکھ گہرا تھا (۱۱۶)

۳۱۔ تیرا قصور نہیں، میرا تھا (۱۱۸)

۲۔ بحرِ رمل:

ناصرؔ نے بحرِ رمل کے چار (۴) اوزان میں چالیس (۴۰) غزلیں کہیں:

(الف) رمل مثمن محذوف: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

۱۔ رنگ دکھلاتی ہے کیا کیا عمر کی رفتار بھی (۱۵۶)

۲۔ موسمِ گلزارِ ہستی اِن دنوں کیا ہے نہ پوچھ (دیوان۔ ۵۶)

۳۔ کوئی صورت آشنا اپنا نہ بیگانہ کوئی (۶۲)

(ب) رمل مثمن مخبون محذوف مقطوع: فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن

۱۔حاصلِ عشق ترا حسنِ پشیماں ہی سہی (۳۳)
۲۔اوّلیں چاند نے کیا بات سجھائی مجھ کو (۷۸)
۳۔تیری زلفوں کے بکھرنے کا سبب ہے کوئی (۹۹)
۴۔دفعتاً دل میں کسی یاد نے لی انگڑائی (دیوان۔۴۲)
۵۔یوں ترے حسن کی تصویر غزل میں آئے (۶۳)
۶۔کیا زمانہ تھا کہ ہم روز ملا کرتے تھے (۹۴)
۷۔درد کم ہونے لگا آؤ کہ کچھ رات کٹے (۱۰۲)
۸۔کیا لگے آنکھ کہ پھر دل میں سمایا کوئی (۱۳۰)
۹۔یہ ستم اور کہ ہم پھول کہیں خاروں کو (غیر مطبوعہ کلام۔۴)

(ج) رمل مسدس محذوف: فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

۱۔ہر ادا آبِ رواں کی لہر ہے (۱۳۶)
۲۔دُھوپ نکلی دن سُہانے ہو گئے (دیوان۔۴۴)
۳۔صبح کا تارا اُبھر کر رہ گیا (۱۰۹)
۴۔دفعتاً ہنگامۂ محشر اُٹھا (غیر مطبوعہ کلام۔۵)

(د) رمل مسدس مخبون محذوف مسکن: فاعلاتن فعلاتن فعلن / فعِلات

۱۔یہ شام بھی کیا شامِ ملاقات آئی (۵۳)
۲۔سفرِ منزلِ شب یاد نہیں (۶۸)
۳۔یاس میں جب کوئی آنسو نکلا (۷۲)
۴۔دل دھڑکنے کا سبب یاد آیا (۹۳)
۵۔سازِ ہستی کی صدا غور سے سن (۱۰۸)

۶۔قہر سے دیکھ نہ ہر آن مجھے (۱۱۴)
۷۔ واہوا پھر درِ میخانۂ گل (۱۱۷)
۸۔ جب سے دیکھا ہے ترے ہاتھ کا چاند (۱۱۹)
۹۔ آہ پھر نغمہ بنا چاہتی ہے (۱۳۴)
۱۰۔شبنم آلود پلک یاد آئی (۱۳۷)
۱۱۔عشق جب زمزمہ پیرا ہوگا (۱۳۸)
۱۲۔ کچھ تو احساسِ زیاں تھا پہلے (۱۴۳)
۱۳۔آئینہ لے کے صبا پھر آئی (۱۴۶)
۱۴۔سر میں جب عشق کا سودا نہ رہا (۱۵۲)
۱۵۔حسن کو دل میں چھپا کر دیکھو (۱۵۸)
۱۶۔ جب ذرا تیز ہوا ہوتی ہے (دیوان۔۳۳)
۱۷۔ پھُول خوشبو سے جُدا ہے اب کے (۴۱)
۱۸۔ سرِ مقتل بھی صدا دی ہم نے (۴۳)
۱۹۔ پھر نئی فصل کے عنواں چمکے (۵۱)
۲۰۔اہلِ دل آنکھ جدھر کھولیں گے (۷۴)
۲۱۔ پھر لہو بول رہا ہے دل میں (۱۱۹)
۲۲۔اِس سے پہلے کہ بچھڑ جائیں ہم (غیر مطبوعہ کلام۔۱۱)
۲۳۔ بستیاں بستی رہیں گی لیکن (۱۴)

۳۔بحرِ خفیف:

ناصر نے بحرِ خفیف کے ایک وزن میں چالیس (۴۰) غزلیں ہیں:

(۱) خفیف مسدس مخبون محذوف مقطوع: فاعلاتن مفاعلن فعلن

۱۔ رونقیں تھیں جہاں میں کیا کیا کچھ (برگِ نَے۔ ۲۷)
۲۔ شہر در شہر گھر جلائے گئے (۴۵)
۳۔ دن پھر آئے ہیں باغ میں گل کے (۵۱)
۴۔ نازِ بیگانگی میں کیا کچھ تھا (۵۴)
۵۔ یاد آتا ہر روز و شب کوئی (۷۰)
۶۔ رنگ برسات نے بھرے کچھ تو (۸۲)
۷۔ فکرِ تعمیرِ آشیاں بھی ہے (۱۰۲)
۸۔ رنگ صبحوں کے، راگ شاموں کے (۱۰۴)
۹۔ جب تلک دم رہا ہے آنکھوں میں (۱۲۰)
۱۰۔ کون اس راہ سے گزرتا ہے (۱۲۱)
۱۱۔ بے حجابانہ انجمن میں آ (۱۲۳)
۱۲۔ تارے گنوائے یا سحر دکھلائے (۱۲۶)
۱۳۔ دور اِس تیرہ خاکداں سے دور (۱۲۷)
۱۴۔ چاند نکلا تو ہم نے وحشت میں (۱۲۹)
۱۵۔ لبِ معجز بیاں نے چھین لیا (۱۳۰)
۱۶۔ کیوں غمِ رفتگاں کرے کوئی (۱۴۷)
۱۷۔ کس کے جلووں کی دھوپ برسی ہے (۱۴۹)
۱۸۔ نت نئی سوچ میں لگے رہنا (۱۵۰)
۱۹۔ خواب میں رات ہم نے کیا دیکھا (۱۵۵)
۲۰۔ نیتِ شوق بھر نہ جائے کہیں (دیوان۔ ۱۳)
۲۱۔ گل نہیں، مے نہیں، پیالہ نہیں (۲۶)
۲۲۔ شہر سنسان ہیں کدھر جائیں (۳۵)

۲۳۔ دل میں اِک لہر سی اُٹھی ہے ابھی (۳۶)
۲۴۔ آج تو بے سبب اُداس ہے جی (۴۸)
۲۵۔ زندگی بھر وفا ہمیں سے ہوئی (۵۲)
۲۶۔ تیری مجبوریاں درست مگر (۶۱)
۲۷۔ جلوہ ساماں ہے رنگ و بو ہم سے (۶۷)
۲۸۔ کب تلک مدّعا کہے کوئی (۷۰)
۲۹۔ شعلہ سا پیچ و تاب میں دیکھا (۷۹)
۳۰۔ کارواں سست راہبر خاموش (۸۵)
۳۱۔ گا رہا تھا کوئی درختوں میں (۹۰)
۳۲۔ حسن کہتا ہے اِک نظر دیکھو (۹۶)
۳۳۔ جرمِ انکار کی سزا ہی دے (۱۰۵)
۳۴۔ کل جنھیں زندگی تھی راس بہت (۱۱۴)
۳۵۔ دل میں آؤ عجیب گھر ہے یہ (۱۱۶)
۳۶۔ سو گئی شہر کی ہر ایک گلی (۱۲۲)
۳۷۔ شوق کیا کیا دکھائے جاتا ہے (۱۲۹)
۳۸۔ کیوں نہ سرسبز ہو ہماری غزل (غیر مطبوعہ کلام۔۳)
۳۹۔ آدمی ہے نہ آدمی کی ذات (۹)
۴۰۔ دل دکھایا تھا جس نے پہلی بار (۱۳)

۴۔ بحرِ ہزج:

ناصؔر نے بحرِ ہزج کے چھے (۶) اوزان میں ستائیس (۲۷) غزلیں کہیں:

(الف) ہزج مسدس محذوف: مفاعیلن مفاعیلن فعولن

۱۔ ترے ملنے کو بیکل ہو گئے ہیں (۳۴)

۲۔ کسے دیکھیں کہاں دیکھا نہ جائے (۵۶)

۳۔ صدائے رفتگاں پھر دل سے گزری (۵۸)

۴۔ خموشی انگلیاں چٹخا رہی ہے (۶۰)

۵۔ مسلسل بے کلی دل کو رہی ہے (دیوان۔۱۶)

۶۔ سنا تا ہے کوئی بھولی کہانی (۱۸)

۷۔ ترے آنے کا دھوکا سا رہا ہے (۶۴)

(ب) ہزج مربع اشتر: فاعلن مفاعلین

۱۔ دیس سبز جھیلوں کا (۱۳۸)

(ج) ہزج مربع اشتر مقبوض: فاعلن مفاعلن

۱۔ غم ہے یا خوشی ہے تو (۱۳۷)

(د) ہزج مثمن مقبوض: مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن

۱۔ کبھی کبھی تو جذبِ عشق مات کھا کے رہ گیا (۸۰)

۲۔ دیارِ دل کی رات میں چراغ سا جلا گیا (دیوان۔۱۱۱)

(ر) بحرِ ہندی / ہزج مثمن اخرب مکفوف محذوف: مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن

۱۔ کم فرصتیِ خوابِ طرب یاد رہے گی (۶۱)

۲۔ یہ رات تمھاری ہے چمکتے رہو تارو (۱۰۱)

۳۔ دل بھی عجب عالم ہے نظر بھر کے تو دیکھو (دیوان۔۲۷)
۴۔ چھپ جاتیں ہیں آئینہ دکھا کر تری یادیں (۸۷)
۵۔ قصّے ہیں خموشی میں نہاں اور طرح کے (۱۰۷)
۶۔ پردے میں ہر آواز کے شامل تو وہی ہے (غیر مطبوعہ کلام۔۶)

(ز) ہزج مسدس اخرب مقبوض محذوف: مفعول مفاعلن فعولن / مفاعیل

ا۔ کیا دن مجھے عشق نے دکھائے (برگِ نَے۔۲۱)
۲۔ مایوس نہ ہو اُداس راہی (برگِ نَے۔۲۳)
۳۔ کچھ کہہ کے خموش ہو گئے ہم (۳۶)
۴۔ یہ شب یہ خیال و خواب تیرے (۴۷)
۵۔ کرتا اُسے بے قرار کچھ دیر (۴۷)
۶۔ ٹھہرا تھا وہ گلعذار کچھ دیر (۷۶)
۷۔ بے منتِ خضرِ راہ رہنا (۱۱۲)
۸۔ دم گھُٹنے لگا ہے وضعِ غم سے (۱۲۵)
۹۔ آنکھوں میں ہیں دکھ بھرے فسانے (۱۳۲)
۱۰۔ یوں بیٹھا ہوں دل کے داغ سے خوش (غیر مطبوعہ کلام۔۸)

۵۔ بحرِ مجتث:

ناصؔر کے کلیات میں بحرِ مجتث کے ایک وزن میں کہی گئیں پچیس (۲۵) غزلیں شامل ہیں:

(الف) مجتث مثمن مخبون محذوف: مفاعلن فعلاتن مفاعلن فَعِلن

ا۔ وہ دلنواز ہے لیکن نظر شناس نہیں (۴۶)
۲۔ نصیبِ عشق دلِ بے قرار بھی تو نہیں (۶۲)

۳۔ترے خیال سے لَو دے اُٹھی ہے تنہائی (۸۷)

۴۔اُداسیوں کا سماں محفلوں میں چھوڑ گئی (۹۰)

۵۔بسا ہُوا ہے خیالوں میں کوئی پیکرِ ناز (۹۱)

۶۔یہ کہ رہا ہے دیارِ طرب کا نظّارا (۹۷)

۷۔خیالِ ترکِ تمنا نہ کر سکے تو بھی (۱۰۰)

۸۔کسی کلی نے بھی دیکھا نہ آنکھ بھر کے مجھے (۱۰۶)

۹۔وہ اِس ادا سے جو آئے تو کیوں بھلا نہ لگے (۱۵۹)

۱۰۔تم آ گئے ہو تو کیوں انتظارِ شام کریں (دیوان۔۵۷)

۱۱۔چراغ بن کے وہی جھلملائے شامِ فراق (۶۰)

۱۲۔کسی کا درد ہو دل بیقرار اپنا ہے (۶۵)

۱۳۔تری نگاہ کے جادو بکھرتے جاتے ہیں (۶۹)

۱۴۔جو گفتنی نہیں وہ بات بھی سنا دوں گا (۸۰)

۱۵۔اب اُن سے اور تقاضائے بادہ کیا کرتا (۱۱۰)

۱۶۔یہ خواب سبز ہے یا رُت وہی پلٹ آئی (۱۱۵)

۱۷۔یہ رنگِ خوں ہے گلوں پر نکھار اگر ہے بھی (۱۱۸)

۱۸۔جبیں پہ دھوپ سی آنکھوں میں کچھ حیا سی ہے (۱۲۱)

۱۹۔شعاعِ حسن ترے حسن کو چھپاتی تھی (۱۲۴)

۲۰۔کہاں گئے وہ سخنور جو میرِ محفل تھے (۱۲۷)

۲۱۔بنے بنائے ہوئے راستوں پہ جا نکلے (۱۳۲)

۲۲۔دھواں سا ہے جو یہ آکاش کے کنارے پر (۱۳۹)

۲۳۔رقم کریں گے ترا نام اِنتسابوں میں (دیوان۔۱۴۲)

۲۴۔زباں سخن کو سخن بانکپن کو ترسے گا (۱۴۷)

۲۵۔رہِ جنوں میں خرد کا حوالہ کیا کرتا (غیر مطبوعہ کلام۔۱۲)

۶۔بحرِ مضارع:

ناصؔر نے بحرِ مضارع کے دو(۲)اوزان میں گیارہ(۱۱)غزلیں کہیں:

(الف)مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف: مفعول فاعلاتُ مفاعیل فاعلن

۱۔ہوتی ہے تیرے نام سے وحشت کبھی کبھی (برگِ نَے ۔۱۷)
۲۔بیگانہ وار اُن سے ملاقات ہو تو ہو (۱۵۷)
۳۔آرائشِ خیال بھی ہو دل کشا بھی ہو (دیوان ۔۱۱)
۴۔ممکن نہیں متاعِ سخن مجھ سے چھین لے (۱۴)
۵۔مدت ہوئی کہ سیرِ چمن کو ترس گئے (۱۵۴)
۶۔اے ہم سخن وفا کا تقاضا ہے اب یہی (۳۸)
۷۔جب تک نہ لہو دیدۂ انجم سے ٹپک لے (۵۰)
۸۔بدلی نہ اس کی روح کسی انقلاب میں (۵۴)
۹۔شکوہ بہ طرزِ عام نہیں آپ سے مجھے (۱۳۳)
۱۰۔کچھ یادگارِ شہرِ ستمگر ہی لے چلیں (۱۴۱)

(ب)مضارع مثمن اخرب محذوف: مفعول فاعلاتُن مفعول فاعلن

۱۔محرومِ خواب دیدۂ حیراں نہ تھا کبھی (برگِ نَے ۔۱۹)

۷۔بحرِ متدارک:

ناصؔر نے بحرِ متدارک کے تین(۳)اوزان میں چھے(۶)غزلیں کہیں:

(الف) بحرِ زمزمہ / متدارک مسدس مضاعف: فعلن فَعِلن فعلن فعلن فَعِلن فعلن

ا۔ گلی گلی آباد تھی جن سے کہاں گئے وہ لوگ (۵۹)

۲۔ پھر ساون رُت کی پون چلی تم یاد آئے (دیوان۔۱۵)

۳۔ اِن سہمے ہوئے شہروں کی فضا کچھ کہتی ہے (۲۸)

(ب) بحرزمزمہ / متدارک مثمن مضاعف: فعلن فَعِلن فعلن فَعِلن فعلن فَعِلن فعلن فعلن

ا۔ نئے کپڑے بدل کر جاؤں کہاں اور بال بناؤں کس کے لیے (دیوان۔۱۰۴)

(ج) متدارک مثمن سالم: فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

ا۔ درد کانٹا ہے اُس کی چبھن پھول ہے (دیوان۔۸۴)

۲۔ برف گرتی رہے، آگ جلتی رہے (۱۲۵)

۸۔ بحرِ کامل:

ناصرؔ نے بحرِ کامل کے ایک وزن میں تین (۳) غزلیں کہیں:

کامل مثمن سالم: متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ا۔ تُو اسیرِ بزم ہے ہم سخن تجھے ذوقِ نالۂ نے نہیں (دیوان۔۴۶)

۲۔ کہیں اُجڑی اُجڑی سی منزلیں کہیں ٹوٹے پھوٹے سے بام ودر (۹۲)

۳۔ کوئی اور ہے، نہیں تو نہیں، مرے روبرو کوئی اور ہے (۱۳۶)

۹۔ بحرِ منسرح:

کلیاتِ ناصرؔ میں، بحرِ منسرح میں کہی گئیں دو (۲) غزلیں شامل ہیں:

(۱)منسرح مثمن مطوی موقوف / مکسوف: مفتعلن فاعلن (فاعلات) مفتعلن فاعلن (فاعلات)

۱۔دل کے لیے درد بھی روز نیا چاہیے (دیوان۔۷۷)

۲۔خاک بسر ہے چمن دیکھیے کب تک رہے (غیر مطبوعہ کلام۔۷)

۱۰۔بحرِ رجز:

ناصؔر نے بحرِ رجز میں ایک غزل کہی ہے:

(۱)رجز مثمن مطوی مخبون: مفتعلن مفاعلن (مفاعلان) مفتعلن مفاعلن (مفاعلان)

۱۔تو ہے دلوں کی روشنی، تو ہے سحر کا بانکپن (دیوان۔۱۱۷)

۱۱۔بحرِ جمیل مثمن سالم:

ناصؔر نے بحرِ جمیل میں بھی ایک غزل کہی ہے:

۱۔گئے دنوں کا سراغ لے کر کدھر سے آیا کدھر گیا وہ (دیوان۔۱۴۴)

ضمیمہ (۴):

غزلیاتِ منیؔر: عروضی مطالعہ

''کلیاتِ منیؔر'' کے بارہ مجموعوں میں کل ۲۱۱ غزلیات شامل ہیں۔ اِن غزلیات کا عروضی مطالعہ کرتے ہوئے

خوشگوار حیرت ہوتی ہے کہ منیؔر نیازی نے ۱۱ بحور کے ۳۴ اوزان استعمال کیے ہیں، یہ بات اُن کی فنی و عروضی پختگی پر دلالت کرتی ہے۔ اُن کی پسندیدہ بحور میں ’رمل، مضارع، ہزج، مجتث اور متقارب‘ ہیں، اِن پانچ بحروں کے بائیس اوزان میں اُنھوں نے ۱۷۵ غزلیں کہیں، جب کہ باقی چھے بحور ’خفیف، جمیل، متدارک، رجز، کامل اور منسرح‘ کے نو اوزان میں ۳۶ غزلیات کہیں۔ مجموعی طور پر اُنھوں نے گیارہ بحور کے چونتیس اوزان میں ۲۱۱ غزلیات کہی ہیں۔ اُن کے یہاں درج ذیل بحور اور اوزان کمال فنکاری سے استعمال کیے گئے ہیں:

۱۔ بحرِ رمل:

منیؔر نیازی نے بحرِ رمل کے درج ذیل پانچ اوزان میں سب سے زیادہ اٹھاون (۵۸) غزلیں کہیں ہیں۔

(الف) رمل مثمن محذوف: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

(ب) رمل مثمن مخبون محذوف مقطوع: فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن

(ج) رمل مسدس محذوف: فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

(د) رمل مثمن مشکول مسکّن: مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن

(ر) رمل مثمن سالم: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

۲۔ بحرِ مضارع:

کلیاتِ منیؔر میں بحرِ مضارع کے درج ذیل وزن میں چالیس (۴۰) غزلیات شامل ہیں:

مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف: مفعول فاعلاتُ مفاعیل فاعلن

۳۔ بحرِ ہزج:

منیؔر نیازی نے بحرِ ہزج کے درج ذیل نو (۹) اوزان میں اکتیس (۳۱) غزلیں کہیں:

(الف) ہزج مثمن سالم: مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

(ب) ہزج مسدس محذوف: مفاعیلن مفاعیلن فعولن

(ج) ہزج مثمن اشتر: فاعلن مفاعلین فاعلن مفاعیلن

(د) ہزج مثمن محذوف: مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن فعولن

(ر) ہزج مثمن مقبوض: مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن

(ز) بحرِ ہندی / ہزج مثمن اخرب مکفوف محذوف: مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن

(س) ہزج مثمن اخرب مکفوف محذوف: مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن (غیر مستعمل وزن)

(ص) ہزج مثمن اخرب سالم: مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن

(ی) ہزج مربع محذوف: فاعلاتن فاعلن

۴۔ بحرِ مجتث:

بحرِ مجتث میں منیر نیازی نے درج ذیل اٹھائیس (۲۴) غزلیں کہیں ہیں:

(الف) مجتث مثمن مخبون محذوف: مفاعلن فعلاتن مفاعلن فَعِلن

۵۔ بحرِ متقارب:

کلیاتِ منیرؔ نیازی میں بحرِ متقارب کے درج ذیل سات (۷) اوزان میں اکیس (۲۱) غزلیات شامل ہیں:

(الف) متقارب مثمن سالم: فعولن فعولن فعولن فعولن

(ب) متقارب مثمن محذوف: فعولن فعولن فعولن فَعَ

(ج) بحرِ ہندی / متقارب مثمن مضاعف: فعل فعولن فعل فعولن فعل فعول فعولن فع / فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فع / فعل فعولن فعلن فعلن فعلن فعلن فعل فَعَل

(د) بحرِ ہندی / متقارب مسدس محذوف: فعل فعولن فعلن فعلن فعلن فعلن

(ر) بحرِ ہندی / متقارب مربع مضاعف: فعلن فعلن فعلن فع

(ز) بحرِ ہندی / متقارب اثرم مقبوض محذوف: فعلن فعلن فعلن فعلن

(س) بحرِ ہندی / متقارب اثرم مقبوض محذوف مضاعف: فعلن فعلن فعل فعولن فعلن فعل فعولن فعلن

۶۔ بحرِ خفیف:

بحرِ خفیف کے درج ذیل وزن میں منیّر نیازی کے یہاں بارہ (۱۲) غزلیں ملتی ہیں:

خفیف مسدس مخبون محذوف مقطوع: فاعلاتن مفاعلن فعلن

۷۔ بحرِ جمیل:

کلیاتِ منیّر میں درج ذیل دو (۲) اوزان میں نو (۹) غزلیات شامل ہیں:

(الف) جمیل مربع سالم: مفاعلاتن مفاعلاتن

(ب) جمیل مسدس سالم: مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن

۸۔ بحرِ متدارک:

بحرِ متدارک کے چار (۴) اوزان میں درج ذیل پانچ (۵) غزلیات کلیاتِ منیّر میں شامل ہیں:

(الف) متدارک مربع مخلع مضاعف: فاعلن فَعَل فاعلن فَعَل

(ب) بحرِ زمزمہ / متدارک مسدس مضاعف: فعلن فَعِلن فعلن فعلن فَعِلن فعلن

(ج) بحرِ زمزمہ / متدارک مربع مضاعف: فَعِلن فَعِلن فعلن فعلن

(د) بحرزمزمہ / متدارک مثمن مضاعف: فعلن فَعِلن فعلن فَعِلن فعلن فَعِلن فعلن فعلن

۹۔ بحرِ رجز:

بحرِ رجز کے درج ذیل وزن میں کلیاتِ منیّر میں پانچ (۵) غزلیں شامل ہیں:

رجز مثمن مطوی مخبون: مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن

۱۰۔ بحرِ کامل:

بحرِ کامل کے درج ذیل دو (۲) اوزان میں چار (۴) غزلیں کلیاتِ منیؔر میں موجود ہیں:

(الف) کامل مثمن سالم: متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

(ب) کامل مربع سالم: متفاعلن متفاعلن

۱۱۔ بحرِ منسرح:

بحرِ منسرح میں منیؔر نے صرف ایک غزل کہی ہے۔

منسرح مثمن مطوی موقوف / مکسوف: مفتعلن فاعلن (فاعلات) مفتعلن فاعلن (فاعلات)